98750

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ BÖLÜMÜ

RESİM SANATI
VE
TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA EĞİLİMLERİ

(DOKTORA TEZİ)

İ.Ertan EĞRİBEL

Tezi Yöneten: Prof.Dr. Baykan SEZER

İstanbul, 1990

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

İÇİNDEKİLER

RESİM SANATI VE TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA EĞİLİMLERİ

GİRİŞ

I. SORUN

II. BATI RESMİ

III. RESMİMİZDE BATILILAŞMA

SONUÇ YERİNE

BİBLİYOGRAFYA

GİRİŞ

Bu çalışmamızda resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma eğilimlerini ele alarak yeniden değerlendirmeye ve anlamlandırmaya çalışacağız.

Bu Konuyu Niçin Seçtik ?

Resimde Batılılaşma olayı Batılılaşmanın tam anlamıyla, açık seçik ve kesin olarak görüldüğü ilk girişim ve ilk örnektir. Edebiyat, müzik gibi sanat dallarında da Batılılaşmadan bahsetmek mümkündür. Ancak günümüzde bile müzikte eski melodilerden veya edebiyatta eski kalıplardan faydalanılmasından sözedilirken resimde buna yanaşılması sözkonusu değildir. Resim Batılılaşmanın tam anlamı ile görüldüğü, geleneksel kültür ve uygarlığımıza bağlı bir sanat dalının hiçbir iz bırakmadan ortadan kalktığı ilk örnektir. Bu yüzden bizde resmin ancak Batılılaşma ile ortaya çıktığı önyargılarına neden olmakta, Batılılaşma öncesi resim sanatı yok sayılmaktadır.

Türk resminde Batılılaşmanın diğer bir yönü de Doğu sanat anlayışından tamamen vazgeçme yönünde bütün Doğu toplumlarında görülen ilk ve tek örnek olmasıdır. Sözgelişi Hindistan'da, Çin'de hatta Japonya'da geleneksel resim sanatı zenginliğini ve canlılığını kaybetmesine rağmen varlıklarını koruyabilmiş, donmuş bir kalıp, bir eğilim olarak geleneksel resim anlayışını sürdürmüştür. Türk resminde Batılılaşma ise geleneksel sanat anlayışından kesin bir kopuşu göstermektedir. Geleneksel resim anlayışının hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolması bizdeki Batılılaşmanın bir özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Dünya üzerindeki yerimiz ve ilişkilerimiz ile ilgili kesin bir kültür ve uygarlık değişimini ve sorununu belirlemektedir.

Batılılaşma Türk toplumu için önemli bir sorun oluşturmaktadır. Sorunlarımızın günümüzde kazanmış olduğu nitelik, eğilimlerin kökeninde Batı kökenli olarak ortaya çıktığını belirlemektedir. Türk toplumunun sorunlarının kaynağında Batılılaşma vardır ve ayrıca toplumun başarısı da Batılılaşmadaki başarısı ile ölçülmektedir. Bu nedenle Batılılaşma bu iki yönüyle de toplumumuzu çok ilgilendiren bir sorundur.

Resimde Batılılaşma Batıya yönelik ilk girişim ve ilk örnektir ve bu sebeple bizim ilgimizi çekti. Amacımız Batıdan dersimizi iyi öğrendiğimizi göstermek değildir. Resimde Batılılaşma girişiminin deneylerinden faydalanılarak başka konuların da aydınlatılması imkanı vardır. Bu olay sayesinde hem bizim toplumumuz açısından hem de Batıcı devlet açısından Batıyı ve Batılılaşmamızı tartışmayı umuyoruz. Bu tartışma bize Türk toplum/sanat tarihinin iki temel evresini birarada ve birbirleriyle ilişkili olarak ele alma imkanı sağlayacak, ayrıca Batılılaşma ile vazgeçtiğimiz Doğu/Osmanlı mirasının temel özelliklerini verecektir.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

Sorunun Tanımlanması ve Sınırları:

Türk resminin tam anlamıyla Batılılaşması niçin mümkün olmuştur? Bu olay ancak kendi dışındaki toplumsal olaylar ve ilişkilerle belli bir anlama ve açıklığa kavuşabilir. Bu nedenle meseleyi daha geniş olarak tartışmaya açmak gerekmektedir.

Türk resminde Batılılaşma olayı, Batı etkisi geçmişte sahip olduğumuz Doğu resim anlayışı karşısında ilerleme olarak değerlendirilmektedir. Buna bağlı olarak, Batılılaşma öncesi geleneksel minyatür sanatına olumsuz eleştiriler yöneltilmektedir. 19.yy.'da Türk resminin Batıya yönelmesiyle bizim bakış açımızın zenginleştiğinden, yeni bir görüş ve derinlik kazandığından bahsedilmektedir. Ancak Batı 19.yy.'da ileri olarak gösterilen resim anlayışını bırakarak, geri/ilkel olarak gösterilen Doğu resmine yönelmiştir. İki resim arasındaki ilişkide daha ilkel, geri gösterilen resmin ileri gösterilen resmin yerini alması ilginçtir. Biz (ve Doğuda da) ise tam tersine bir işle Batının geri olarak bıraktığı geleneksel resim anlayışına yöneleceğiz.

Dünya sanat tarihi açısından 19.yy.'da ortaya çıkan bu ilginç değişiklik hem Batı resim tarihi ve resim anlayışının üstünlüğü görüşlerini hem de bizde resimde Batılılaşma ile görüşümüzün zenginleştiği, yeni bir perspektif/derinlik kazandığımız görüşlerini tartışmaya sokar.

Resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma olayının gerçek anlamını belirtmek için Doğu ve Batı resmini kendi gelişmeleri ve temel özellikleri içinde, iki resim anlayışının birbirleri arasındaki ilişkilerle beraber tartışmak gerekmektedir.

Resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma eğilimlerini tartışmada bazı sorunlar vardır.

Birinci sorun, Batı resminin gelişmesi, kendi tarihi ve toplumsal koşulları dışında mutlak bir ölçüt, kendi başına bir değer olarak sunulmaktadır. Böylece dünya resim serüveni ve görüşü Batı tekeline bırakılacaktır. Biz bu sorunun üzerinde duracağız. Çünkü bu anlayış ile bir yandan resim serüvenni Batı ile sınırlanacak, ancak diğer yandan Batı resmi bütün dünya resmini temsil edecektir. Böylece Batı ve Batılılaşma tartışma konularının dışına itilmektedir. Biz hiçbir konunun tartışma üstü olabileceği kanaatinde değiliz. Bu tartışılmadığında, zorunlu olarak tartışılan, Türk resminde Batılı yönde resim uygulamaları ve bunun serüveni olacaktır. Biz meseleyi her ikisini de kapsayacak biçimde ele alacağız. Dünya resim tarihi içinde Doğunun ve Batının ayrı serüvenleri vardır. Ancak iki tarafın da meselelerinin birbirleri ile ilişkisi dünya sanat tarihinin birliğini oluşturmaktadır. Doğu ve Batı arasındaki meselelerin ve ilişkilerin değişmesi ile Türk resmi de yeni bir anlam kazanacaktır.

Bir başka sorun, biz resmi başka türlü görüyoruz. Resim doğrudan bakış açısı ile ilişkili, belli bir dünya görüşünün ifadesidir. Bu nedenle resmin değişik ölçü ve sınırda biçimlenerek kendi bakış açısını ve açıklamasını kendi içinde taşıdığı söylenebilir. Tarihte önemli roller üstlenmiş, bir dünya siyasetine/imparatorluğuna sahip olmuş Osmanlı'nın ve ayrıca dünya tarihi içinde büyük uygarlıklar yaratmış Doğunun dünya görüşlerinin sınırlı, geri olduğu tezleri bize inandırıcı gelmiyor.

Bize ters gelen bu görüşleri tartışmak için bu meseleleri kurcaladık. Bize göre Doğu ve Batının kendilerine ait ayrı serüvenleri olduğu gibi görüş açıları da aynı meselelere bakmalarına rağmen belli farklılıklar taşıyacaktır. Birbirleri karşısında eşit olmadıkları gibi üstünlük de sözkonusu değildir.

Resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma eğilimlerini değerlendirmek için bu sorunlarla bağlantılı olarak çalışmamızı üç bölümde kurduk.

Önce, ortaya atılan görüşleri, Doğu ve Batı resmine yakıştırılan temel özellikler açısından tartıştık.

İkinci bölümde Batı resmini kendi tarihi gelişmesi içinde değerlendirdik. Bunu yaparken tek bir dünya tarihi olacağından Batı resmindeki değişmeleri Doğu ve Batının ilişkileri içinde verdik.

Üçüncü bölümde bu değerlendirmelerin ışığı altında, belli görüşleri tartışarak Türk resminde Batılılaşma olayını ele aldık.

Resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma eğilimleri Doğu ve Batı arasındaki ilişkileri kavrayabilmemize yardımcı olabilecek bir kesittir. Böylece 19.yy.'da toplumlar arası kurulan yeni ilişkiler içinde, Batının bize verdiği yeri ve rolü tartışarak bunun dışında gerçek yerimizi belirleyebilmemiz mümkündür. Bu çalışmamızın sonucunda konumuz üzerinde geçerli bir değerlendirmeye ulaşabileceğiz. Çalışmamız ilk defa ele aldığı sorunlarla ve getirdiği açıklamalarla konusunda temel bir kaynak olmaya adaydır.

Bibliyografya ve Kaynakça Kullanımı Üzerine:

Resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma eğilimleri konusunda bir kısmı doğrudan çeviri olmak üzere bir kütüphane dolduracak kadar malzeme vardır. Ayrıca bu konuda çalışmak isteyen kişi konuya bağlı olarak başka olayları da ele almak zorunda kalacağından, tarihten mimarlık konusuna kadar değişik düzeylerde malzeme bolluğu ile karşılaşacaktır. Bu yüzden bu malzemenin kullanımı, sınırlandırılması ve değerlendirilmesi önem taşıyacaktır.

Konumuz ile ilgili malzemeler hakkında ilk tespitimiz, bu malzemenin Batıda yapılan çalışmaların aktarılması ve uygulamasına yönelik olmasıdır. Bu çalışmalarda Batı resim serüveni ve resimde Batılılaşma tartışma konusu yapılmayacaktır. Türk resim serüveni Batı resim serüvenine katmak ve Batı resmi içinde belli bir yere yerleştirmeye yönelik bir konu olarak ele alınmıştır. Bu yüzden bizden beklenen belli uygulamaların izlenmesi olacaktır. Batılılaşma öncesi geleneksel resim sanatımız ele alınırken ise Batının bize verdiği yere ve role uygun, çok sınırlı ve belirli bir yönde görünüşün ele alınmasıyla yetinilecektir.

Bu yönde sürdürülen çabalar sonucunda ortaya çıkan malzemenin hazırlanmasında hemen akla gelebilecek isimler şunlardır. Burhan Toprak, Oktay Aslanapa, Mazhar ve Nazan İpşiroğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Celal Esat Arseven, Hilmi Ziya Ülken, Refik Epikman, Nahit Sırrı Örik, A.Hamdi Tanpınar, Sadi Irmak, Malik Aksel, Mustafa Cezar, Nurullah Berk, Ali Sami Boyar, Suud Kemal Yetkin, İsmail Tunali, Doğan Kuban, Adnan Turani, Nurhan Atasoy, Sezer Tansuğ, Zahir Güvenli, Selçuk Mülayim, Turan Erol, Kaya Özsezgin, Günseli Renda, Rüçhan Arık, Metin And gibi isimler sayılabilir. Bu yüklü listede ilgi çekici olan bir ara dönem "acul" başbakanından mimarına, felsefecisinden sosyoloğuna kadar değişik alanlardan kimselerin konuya ilgi duymuş olmasıdır. Böylece, Türk sanat ve uygarlık tarihi konusunda belli bir malzeme birikimine resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma olayı tartışılarak ulaşılmış olması ilginç bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu malzemenin oluşturulmasında öncelikle Türkiye'de Batılı resim uygulaması ve tarihi ile ilgili resmi kurumların çabaları önemli olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi olarak anılan okul, sanat tarihi ve belli bir dönemde felsefe kürsüsü ile bağlantılı olarak estetik başlığı altında resim bu resmi kurumlarda derslere ve uygulamalara konulmuştur. Bu ilgi özellikle Batı sanatının eğitim ve öğretimine yönelik bir ders programını kapsamış, sanat tarihi ve Güzel Sanatlar okullarının ilk yöneticileri ve hocaları yabancı olmuştur. Son dönemlerde bu resmi kurumların yanında bankalar ve vakıflar resim sanatının gelişmesinde ve desteklenmesinde önem kazanmışlardır. Bu Türk sanat tarihinin oluşturulmasına ve Batıcı resim uygulamalarına kimlerin sahip çıktığını göstermektedir. Son dönemde devletin resmi kurumlarının yerine bu görevi özel kişilerin ve kurumların üstlenmesi altı çizilmesi gereken bir özelliktir.

Resmi kurumların ve özel kişilerin yönelmelerine bağlı olarak ortaya çıkan diğer bir özellik, malzemenin ezici üstünlüğü Batı sanat serüveni ve Türk resmine uygulamaları konusunda olmasıdır. Genel olarak Doğu sanatı hakkında açıklayıcı hatta tanıtıcı çalışmaların olmaması bir eksiklik olarak ortaya çıkmaktadır. Sözgelişi Çin, Japon, Mısır ve Hindistan gibi Doğu sanatının zengin örnekleri ve bizim bunlarla ilgimiz gözardı edilmiştir. Batılılaşma öncesi Doğu resim sanatı ile ilgimiz İslam sanatı ve İslam ülkeleri ile sınırlanmıştır. Bu konuya da resimde Batılılaşmamızın gerekçesini oluşturacak şekilde çok sınırlı ve

belirli bir yönde yüzeysel yaklaşılmıştır. Bu nedenle bir yandan bu sanatın övgüsü yapılırken, diğer yandan eksiklikler bulunacaktır. Bunun yanında doğrudan Batıya satmak için yapılan ısmarlama çalışmalar da vardır. Bunların Türkçe dışında bir başka dille yayınlanmış olmasını bu görüşle açıklayabiliriz.

Konumuzla ilgili çalışmalarda Batı merkezci bir açıklama ve bakış açısı kullanılmıştır. Biz daha değişik bir bakış açısı ile yaklaşacağız. Konu ile ilgili bibliografya bize kaynaklık edecek bir özelliğe sahip değildir. Bu nedenle biz bu malzemeye eleştirel olarak yaklaştık. Çalışmamızda tarihi gerçekliği ispatlanmış, toplumsallaşmış bilgileri yeni bir yorumla ele alarak yeniden anlamlandırarak kullandık. Resim akımlarına ve sanatçılara meselemizi aydınlatması açısından, belli problemlere getirdikleri çözüm girişimi olarak yaklaştık. Bu yüzden bibliografyamız bizim kaynağımızdan farklı bir özellik göstermektedir.

Biz burada özellikle kullandığımız bakış açısına ve kaynağımıza dikkat çekmek istiyoruz. Bizim olayları yeniden yorumlamada ve anlamlandırmada kullandığımız bakış açısı yenidir ve hocamız Baykan Sezer'e aittir. Baykan Sezer'in çok geniş ilgi alanı ile tek başına derinleştirdiği ve sistemleştirdiği bu bütüncü görüş açısını Batılılaşmadan bu yana ilgimizi kestiğimiz Doğu/Osmanlı geleneğine bağlanmamız açısından çok önemli buluyoruz. Biz bundan önce yapmış olduğumuz Arabesk Müzik ve Çizgi Romanlar konulu çalışmalarımızı da bu bakış açısı çerçevesinde ele aldık. Bu bakış açısı ele aldığımız meselerin kavranmasında ve açıklanmasında etkili olmaktadır. Ele aldığımız meseleleri boyutlandırarak, zenginleştirmekte ve genişletmektedir. Bizim bir şansımız da Baykan Sezer'in öğrencisi olmamız ve bundan önceki çalışmalarımızda olduğu gibi bu çalışmamızı da Baykan Sezeri'in yönetiminde hazırlamamız oldu. Kaynak olarak Baykan Sezer düşüncesinden faydalanmamızın yanında, çalışmamızın her aşamasında tespit edilen problemlerin ele alınmasında kendisinden şahsen yararlanma imkanımız da oldu. Böylece bir avantaj daha kazandık. Bir çok yeni yorum, sözgelişi Lale Devri gibi, ilk defa bu çalışmada kullanıldı. Bu tez üstüne düşen görevi yerine getirirse ki buna inancımız tamdır, bu Baykan Sezer düşüncesinin doğal gelişmesi olacaktır.

I.

SORUN

A- BATI RESMİ İLE DOĞU RESMİNİN KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRMESİ

19.yy. sonrası Batılılaşma akımına paralel olarak ortaya çıkan Batı usulü resim sanatı Batı'dan aldığımız ilk sanat olarak önem kazanmıştır.

Batılılaşma öncesi Türk resim sanatı olan minyatürler perspektiften yoksun, iki boyutlu, soyut, kişisel heyecanlara ve yaratmaya izin vermeyen, geleneklere bağlı, tekdüze, dindarca bir tekrar, kitap sayfaları ile sınırlı, şematik, kitap nakışçılığı vb. gibi olumsuz görülen niteliklerle eleştirilmiştir. (İbşiroğlu, Eyüboğlu, 1956, s.12).

Batı resmine bağlı bu açıklamalar ile Doğu/Minyatür resmini tanımlamak kadar Batı resminin övgüsü de yapılacaktır. Doğu/ minyatür sanatının olumsuz gösterilen bu özelliklerinin tersi Batı resminin özelliklerini verecektir.

Batı resmi ile bağlantılı olarak minyatür resmine getirilen eleştirileri üç başlıkta toplayabiliriz.

1 - İslamiyet ile ilgili getirilen eleştiriler: Resmin İslamiyet ile sınırlanması ve İslamiyetin resme getirdiği sınırlamalar.
2 - Resmin yaygınlaşması ve toplumsallaşması ile ilgili eleştiriler.
3 - Perspektif ile ilgili eleştiriler

Biz bu bölümde konumuzu tartışabilmek için, önce bu yargıları eleştireceğiz. Amacımız, Batı resmi ile Doğu/ minyatür resminin karşılaştırmalı değerlendirmesini yaparak, Doğu ve Batı resim anlayışlarının doğru tanımlanmalarını sağlamaya çalışmak olacaktır. Bizim en başta gelen eleştirimiz minyatür resminin islamiyetle ilişkisi konusunda yapılan açıklamalara karşı olacaktır.

1- MİNYATÜR RESİM ANLAYIŞININ İSLAMİYET İLE SINIRLANMASI VE İSLAMİYETİN RESME GETİRDİĞİ SINIRLAMALAR GÖRÜŞÜ

Batılılaşma öncesi Osmanlı resminin İslamiyet ile sınırlandığı ve İslami dünya görüşünün resmi sınırladığı görüşü yaygın önyargılardan birini oluşturur. Lise sanat tarihi kitaplarından başlayarak minyatür resmi İslam sanatı içinde ele alınmıştır. Minyatür resmi ile İslamiyet arasında ilişki kurularak hem İslam tarihi ve İslam ülkeleri ile sınırlanacak, hem de İslami dünya görüşünün resme getirdiği sınırlamalarla resmin biçimlenmesinden bahsedilecektir. Bu aynı zamanda minyatür resminin Batı resminden farklılığını da belli edecektir.İslamiyet, resim sanatının gelişmesini engelleyen bir sorun olarak ele alınmıştır. (İbşiroğlu, 1983, s.23).

Minyatür resminin özellikleri İslamiyet ile sınırlanamaz. İslamiyetten önce de minyatür resim anlayışına uygun resim örnekleri Doğuda vardır. Nitekim, minyatüre yöneltilen eleştiriler aynı zamanda genel olarak Doğu resmine de yöneltilmiştir.

Minyatür resmi, Doğu resim anlayışının daha değişik bir açıdan sürdürülmesidir. İslamiyetin dışında da daha geniş bir alanda Minyatür resmine benzeyen resim örnekleri vardır. İslamiyet ile resimde Doğu bakış açısından vazgeçilmiş değildir. Minyatür resminin belli özelliklerinin İslamiyet dışında kaynakları vardır. Nitekim eski Mısır ve İslamiyeti kabul etmeyen Çin ve Japonya'da Minyatür resim anlayışına uygun örnekler vardır. Bu resimleri İslamiyet ile tanımlayamayacağımız gibi, Osmanlı Minyatürleri de belli islami özellikler taşısa bile İslamiyet ile sınırlanmayacak, bütün Doğunun mirası olacaktır. Bu resimlerin Çin, Japon ,Hindistan resim örnekleri ile belli ortak özellikleri vardır. Kaynaşma Hindistan'da ortaya çıkacaktır.

Resmin İslamiyet ile sınırlanmadığı, en azından Batılılaşma ile birlikte dinimizi değiştirmediğimiz halde resim anlayışının değişmesi ile ortaya çıkmıştır. 19.yy.'da Batı resmini almamız nedeniyle resmin İslamiyet ile ilişkisi koparılacak, resim İslamiyet ilişkisi yeniden yorumlanacaktır. İslamiyetin resmi sınırlamadığına dair yine İslamiyet içinde, Kur'an'dan, hadisten dayanak aranacak veya İslamiyet'in yanlış yorumu nedeniyle resim yasağının ortaya çıktığı söylenecektir. (Toprak, 1963, s.232; Yetkin, 1984, s.179). Hatta resimde Batılılaşma iç dinamiğin ürünü olarak minyatür resim geleneğine bağlanacaktır.

İslamiyet ile resim arasında kurulan diğer bir ilişki İslami dünya görüşünün resmi sınırladığıdır. Herşeyden önce (yaygın görüşü oluşturan lise sanat tarihi kitaplarından başlayarak) islami dünya görüşünün resmi yasakladığı söylenecektir. İslamiyet resmi yasaklıyorsa minyatürlerin de islam resmi içerisinde görülmemesi lazımdır ve bu resim de İslama karşıdır. Bu resmi yapanların, yasağı bozdukları için müslümanlığından kuşku duymak gerekir ve varolan resim de islamiyete karşı olduğu için islam resmi olarak değerlendirilemez. Varolan resmin hem islam resmi olarak değerlendirilmesi, hem de islama karşı olması mümkün değildir.

İslamiyetin minyatür resmini görüşü açısından getirilen diğer bir açıklama, minyatürlerin islamiyetin resim yasağı ile bir uzlaşma biçimi olduğudur. (İbşiroğlu, 1983, s.19).

Minyatür resminin üç boyutlu, gerçek biçimlerden kaçarak, soyut biçimlere yönelmesi İslamiyet'in Allah kavramında, bu düşüncenin yarattığı duyarlıkla açıklanacaktır. İslamiyette Tanrı'nın cisimlendirilemediğini, yaratan olarak kendini ortak kabul etmemesi nedeniyle surete izin vermediğini, bu yüzden İslamiyette resmin bozularak varlığını sürdürdüğü, kitap içine kapanarak soyut, iki boyutlu bir çizime indirgendiği, resmin bir kalıp, bir simge, nihayet (resim değil süsleme olarak) bir kitap nakışı

biçimine dönüştüğü belirtilmiştir. Minyatür resminin gölgesiz, katışıksız renk lekelerine dayanması, yüzey sanatı olması islami dünya görüşü ile açıklanmıştır. (Yetkin, 1984, s.181).

Minyatür resminin dindarca baskı nedeni ile kitapla sınırlandığı, kişisel bir resim olduğu, olumsuz olarak değerlendirilmektedir. Gerçekte kilise içinde dinsizlikten bahsetme imkanı yoktur. Ancak kişisel, özel kitabı ile odasına kapanan kişi hiçkimse ile sınırlanmayacaktır. Kurduğu özel bir ilişkidir. Niyeti ne ise ona bakar veya okur. Özel odasına kapanan kişi canı isterse İsa'nın resmine bakabildiği gibi, canı isterse çıplak kadın resmine de bakar. Bu yüzden kitap içindeki resmin kişisel heyacanlara ve yaratışa izin vermediği görüşlerini kuşkuyla karşılamak gerekir. Gerçekten minyatür resminin bu özelliği sanatçıyı anonim görüşlerle sınırlamadan özgürce resim yapma imkanı verecektir.

Gerçekten minyatür resmi ile islamiyet arasında bir uzlaşma sözkonusu mudur? Burada esas olan minyatürle islamiyet arasındaki ilişki olmalıdır. Bu ilişkiyi bir uzlaşma kabul edip, minyatürü resmin bozulması sayabilir miyiz?

Eğer Hazreti Muhammet, Hazreti Ali ya da Allah'ın resmedilmesinde bir yasak sözkonusu ise zaten bir uzlaşmadan bahsedilemez. Yasağı bozan İslamiyete karşı geliyor olacaktır. Yapılan resim de islamiyetin karşısında olacağı için bir uzlaşmadan sözedilmesine imkan yoktur. Yasağı bozan, İslama karşı olan kimselerin de yasağa uyup uymadığı önemli değildir, ancak yaptıkları resim ile de islamiyet arasında şu veya bu şekilde bir ilişkiden sözedilmemesi gerekir. Hz. Muhammet ve Hz. Ali'nin yüzünün gösterilmemesi veya peçe ile örtülü olması İslam öncesi Doğu inanç ve törenleri ile açıklanabilinir. Doğuda önemli kişiler kutsal sayıldıkları için yüzlerini herkese göstermeyecekler, peçeyle saklayacaklardır. Veya geniş kitleler açısından da bu kutsal/yüce sayılan kişilerin yüzüne bakmak saygısızlık sayılmıştır. Japonya'da 20.yy.'da bile savaş öncesi kitaplarda Japon imparator ve imparatoriçelerinin fotoğrafları önlerine aydınger kağıt konularak kapatılacak, yüzlerini görmek için kağıdı kaldırmak gerekecektir.(R.P. Urbain - Marie Ynekawa, "Croquüs du Japon", P.Lethielleux, Paris 1934, İmparator ve İmparatoriçenin resimleri, Levha 1 ve 2 .) Yine Hristiyanlıkta İsa veya Tanrı'nın resmedilmesi dinsel farklılıklarla değil, farklı olgularla ve ilişkiler ile açıklanmalıdır.

Üzerinde duracağımız, açıklanması gereken diğer bir husus, minyatür/Doğu resminin Batı resminden farklılığının ve Batı resminin gelişme ve değişmelerini izlememesinin İslami din kurumlarının, camilerin resme görev vermemesi ile açıklamasıdır. Buna göre, Batı'da kilisenin resme açık olmasının Batı resminin değişme ve gelişmesine neden olduğu, İslamiyette resmin camilerde yer almamasının resmin gelişmesine engel olduğu belirtilecektir. Bu da İslami dünya görüşünün, Tanrı anlayışının resmi sınırlaması ile (yasak veya uzlaşma olarak) açıklanmıştır. (Yetkin, 1984, s.181-189; Turani, 1984, s.5).

Ancak Kuran'da resme dair açıkca yasak bulunmayınca, İslamiyette Tanrı anlayışının cisimlendirmeye izin vermemesi ve camilerde resmin yer almaması halkın resme ilgisizliği ve bağnazlığı ile açıklanmıştır. (Yetkin, 1984, s.179). Minyatür resminin saray sanatı olması, kişisel resim olması, kitapta kalmasının bir açıklaması da bu olacaktır. Bu açıklamaya göre artık Batı resmi ile Doğu resmi arasında değil, halklar arasında fark olacaktır. Resmin gelişmesinde farklılık veya suç dinden öteye halklara yüklenecektir.

Minyatür resmine verilen diğer bir olumsuz özellik, minyatür resminin kitap sayfaları ile sınırlı küçük ısmarlama resim olması ve kitapta kapalı kalmasıdır. Minyatür resminin bu özelliği hem kişisel yaratma ve heyecanlara izin vermemesi, sanatçının özgürlüğünü kısıtlaması bu nedenle sanatçının ve resmin gelişmesine engel olması nedeniyle ve hem de geniş kitlelerle paylaşılmaması ve yaygınlaşmaması nedeniyle eleştiri konusu olmuştur. (İpşiroğlu-Eyüboğlu, 1956).

Batıda ve Doğuda farklı bakış açıları ve farklı toplumlar sözkonusudur. Taraflardan biri olan Doğuda hiç kimseye maledilemeyecek çözüm sözkonusu olurken diğer tarafta, Batıda kişiler ve geniş kitleler çözüm arayışlarında uzun süre etkili olmuşlardır. Belli görüşlerin aktarılış biçiminin iki uygarlıkta farklılık kazanması resmin kendisinden kaynaklanan özellik değildir. Aksine iki uygarlık ve toplum rasındaki fark , bakış açılarının ve çözümlerinin farklılığı resme belli özellikler kazandırmıştır.Bu yüzden minyatür resmine ait belli öğelerin eleştirisi gerçekte belli uygarlığı ve toplumları suçlama amacı taşıyacaktır.

Minyatürün kitap içine kapanan kişisel resim olması onun resim değerini azaltmaz. Batı resmi de mimariye bağlı olarak biçimlenmiştir. Batıda resmin kilise duvarlarının dışına çıkması veya kitap içinden çıkarak duvara asılması, Batı resmine yeni bir nitelik kazandırmamıştır.

Minyatürlerin kitap içine kapanan kişisel küçük resim olması, minyatür resminin kitlelerle paylaşılmaması gibi olumsuz gösterilen bu özelliklerini bir başka örnekle altını çizerek eleştirebiliriz.

Leonardo da Vinci'nin La Jakond/Mona Liza tablosu birçok özelliği ile günümüzün en popüler resimlerinden birisidir. Bu tablonun üzerinde durulması gereken esas özelliği, gözlerinin durumu, ellerinin güzelliği, esrarengiz gülüşü veya kim olduğu değildir. La Jakond'un esas önemli özelliği yükte hafif pahada ağır, kişisel, küçük resim olmasıdır. Leonardo da Vinci, İtalya'dan Fransa'ya giderken bu resmi bavulunda götürmüştür. La Jakond'un en önemli özelliği küçük ve özel resim olarak saklanabilmesidir. La Jakond kişisel, tipik resimdir. Ufak boyutta, herkesin sahip olmak istediği veya herkesin sahip olabileceği, ısmarlama, özel bir resimdir. Resim sahibinin kişisel zevklerine ve değerlerine uygun, evin istenen duvarı üzerine asılabilen, istenirse yatak odasına bile konulabilen özel bir resimdir. Yine Rönesans'ın

diğer bir sembolü olarak anılan Raphael'in mitolojideki üç kız kardeşi canlandıran Les Trios Graces tablosu bir avuç içine sığacak kadar minik bir resimdir. Bu dönemde bu tip küçük ve özel resimlere ilgi vardır. Batı resminin kiliseden çıkmasıyla resim soylular sanatı haline gelmiş, özelleşmiştir. Sanatçı resmini parasını verenin emrine ve zevkine sunacaktır. Burada sanatçının özgürlüğünden ve yaratıcılığından bahsetmek imkanı yoktur. Batı resmi bu özellikleri nedeniyle hem Doğu minyatür resmini eleştirmekte, hem de bu özellikler sayesinde kendisine üstünlük vermektedir. Resmin, evin duvarına asılan özel bir resim olması ile minyatür resminde olduğu gibi kitapta kalması, paylaşılmaması, belli bir görüşü kitlelerle yaygınlaştırma amacında olmaması aynı olaydır. Minyatür resmi de özel, küçük, saklanabilen bir resimdir.

Doğu ve Batıda, her iki toplumda da resmin ayrı biçimlenmesi resmin kendi özünden kaynaklanan özelliklerinin sonucu değildir. Batının özel koşulları sonucu ideolojisini daha yaygın kitlelere ulaştırma zorunluluğu nedeni ile belli görüşlerin kilise duvarında verilmesi resmin görevi olacaktır. Koşulların değişmesi ile, sözgelişi belli görüşleri yaygınlaştırmada görev alması, matbaanın ortaya çıkması resme belli ölçü ve sınırlar kazandıracaktır. Rönesansla birlikte resmi duvara yapmaktan veya kitaba resmetmekten vazgeçilecektir. Ancak bu değişiklik resme yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Minyatür resmi, belli bir görüşü geniş kitlelerle paylaşma ve yaygınlaştırma amacı gütmemesi, diğer deyişle seyreden ile ilgili bir resim olmaması nedeniyle seyredenin veya resmi ısmarlayanın kişisel zevkine uygunluk kaygısı taşımayacaktır. Minyatür resminin özel resim olması, paylaşılmaması, minyatür sanatçısına sansürün dışında bir yaratıcılık, özgürlük ve resmine zenginlik verecektir. Minyatür resminin olumsuz gibi görünen nitelikleri, soyut resim dahil sanatçının daha geniş yaratıcılığına, daha iyi resim yapmasına izin vermiştir. Minyatür resmi soyut olduğu için eleştirilirken, günümüzde Batı resmi, soyutluğun yaratıcılığa daha elverişli olduğunu söylemektedir.

Minyatür resmi ile İslamiyet arasında kurulan ilişki ve minyatür resminin özelliklerine yüklenen olumsuzluklarla Batı resmine üstünlük verilmiştir. Amaç, Batı resim sanatından farklı bir bakış açısına sahip olan Doğu/minyatür resmini eleştirerek, Batı resim serüveninin ve bakış açısının övgüsünü yapmak, resimde Batılılaşmanın dayanaklarını hazırlamaktır.

2- Resmin yaygınlaşması ve toplumsallaşması ile ilgili eleştiriler : MİNYATÜR RESMİ ANONİM BİR RESİM DEĞİLDİR

Doğu'da toplum karşılaştığı sorunlara devlet ile belli çözümler bulmuştur. Devlet ile toplum arasında belli bir ortaklık ve örtüşme sözkonusudur, toplumun bu ortaklıktan kuşkusu yoktur. Yönetici-devlet geçerli siyaseti tekelinde tutacak, toplumla paylaşmayacaktır. Bu yüzden devletin çözümü toplum üstü görülecektir. Doğuda yönetici-sınıfın siyasi-ideolojik tekeli konusunda bir çekişme sözkonusu değildir. Tüm toplumsal kesimler devlet ile geçerli çözüm bulacak, bu çözümün dışına çıkılması sözkonusu olmadığı için yönetici-devletin tekeli konusunda tartışma ve çekişme olmayacaktır. Çekişme ancak çözüm üzerinde değil, yönetim meselesinde ortaya çıkacaktır. Bu yüzden yönetici sınıf açısından resmi görüşünün topluma yaygınlaştırılması sözkonusu değildir. Bu çözümün dışında kalanlar resmi görüşün, siyasetin aşılması sözkonusu olmadığı için görüşlerini yaygınlaştıramayacak, toplumun dışına düşerek marj dışı kalacaklardır.

Osmanlı'da resmi görüş ve siyaset yönetici sınıfla, kapıkullarının tekeli ile sınırlı kalmıştır. Toplum düzenin dışında kalacaktır. Bu nedenle yönetici-devlet ile toplum arasında kültür ikiliği olacaktır. Osmanlı, geleneksel siyasetten sapılıp sapılmadığını gösteren belli alametler ve nişanlar dışında halka bilgi vermeyecek, resmi görüşü ve siyasetini toplumla paylaşmayacaktır. Ancak yönetici-devletin çözümü koruma ve sürekliliğini sağlama çabası öne çıkarak, gelenekçilik esas olacaktır. Resim devlet sanatı olarak ortaya çıkacaktır. Batıda resmin toplumsallaştırılması ve biçimlenmesi konusunda farklı çözüm sözkonusudur.

Batı'da devlet tüm toplumsal sınıflar için geçerli olacak ortak bir çözüm getirememiştir. Bütün toplumu kapsayacak ideolojik birlik yoktur. (Ortaçağ hariç, Ortaçağda devletin olmadığı dönemde siyasal boşluğu kilise doldurmuştur). Halk kendi sınıfları aracılığıyla devlet üzerinde çekişmede bulunmuş ve devlet sınıf devleti olarak ortaya çıkmıştır. Devlet ile toplum arasında örtüşme sözkonusu olmadığından çeşitli sınıfların farklı çıkarlarına uygun çeşitli siyasetler ortaya çıkarak, kendi sınıfları adına devleti ele geçirmek için çekişmişler, resmi görüşü tartışarak devlete egemen olmaya çalışmışlardır. Batıda yönetici sınıfın egemenliğini sürdürebilmesi ve devleti ele geçirebilmesi için resmi görüşün yaygınlaştırılması ve kitlelerin resmi görüşe/düzene ortak edilmesi önemli olmuştur. Bu nedenle belli görüşlerin yaygınlaştırılması, resmi görüşün kitlelerce paylaşılması problemi ortaya çıkacak, Batı belli sınıflar aracılığıyla bu bilinci kendisi yaratmak ve yaygınlaştırmak zorunda kalacaktır. Ancak böylelikle geniş kitlelerin düzene ortaklığı mümkün olacaktır. Batıda egemen sınıflar (veya karşıtları) ideolojik aygıtlarla belli bilgileri düzenleme ve yaygınlaştırma görevi ile karşı karşıyadır. Din, sanat gibi değişik ideolojik düzeyler belli görüşlerin aktarılması ve yaygınlaştırılmasında görevli olmuşlardır. Batıda sanatçı bir yönüyle kilisedeki papazın rolünü almıştır.

Batı resim sanatının gelişmesinde kiliseye büyük bir rol verilmiştir. Resmin kilisedeki bu rolü ile Batı'da resmin dinsel ve toplumsal heyecanlara dayandığı, İslamiyette ise dinsel ve toplumsal heyecanlara dayanan bir resmin olmadığı, kitap resmi/minyatür olarak kaldığı, bu yüzden yaygınlaşmasının ve paylaşılmasının sözkonusu olmadığı ayrı bir eleştiri konusu olacaktır. Bu farklılığı, Batıda ve Doğuda farklı çözümlere sahip olunması ile açıklayabiliriz.

Batı'da, resmi ideolojinin kitlelere yaygınlaştırılması ve paylaştırılmasında resim önemli olmuş ve belli görevler almıştır. Ortaçağ'da kilise resmi görüşü tekelinde bulundurduğu için resim kilisede görevli papazlar gibi belli bir görüşün aktarılmasında rol almıştır. Batı'da resmin belli görevlerinden vazgeçilmesi sözkonusu olmadığı için resmin süslemekten daha yüksek bir amacı olacak, resme eğitim ve öğretim ile ilgili sorumluluk yüklenecektir. Sanatçı kilisenin siparişlerini alabilmek için kilisenin ısmarladığı konular üzerinde çalışacak, kilisenin görüşleri ile sınırlanacaktır. Belli görüşlerin doğrudan verilmesi amaçlandığı için Kiliselerin duvarları İsa'nın, Meryem'in, havarilerinin başından geçen, konuları İncil'den alınmış hikayelerin resimleri ile kaplanacaktır.

Ortaçağın özel koşullar nedeniyle Batıda kilisenin dışında farklı görüşler/siyaset sözkonusu değildir. Batı'da resmin kilise dışına çıkması, diğer deyiş ile resmin duvara asılması ancak resmi siyaset ve görüşün/ideolojinin dışına çıkılması ile mümkün olmuştur. Böylece resim, kilise dışına çıkması, şatolarda ve zengin saraylarında, evlerin duvarlarında yer almasıyla kişiselleşebilmiş ve soylular sanatı haline gelmiştir. Ancak bu resme yeni bir bakış açısı kazandırmamıştır.

Batı resminin kişiselleşmesini Batının sorunlarına toplumsal düzeyde çözüm üretememesi, ancak kişisel çözümün mümkün olmasıyla açıklayabiliriz. Batıda düzen kendi sorunlarıyla ilgili toplumsal çözümler, öneriler getirmemesine rağmen kişi/aile Batı uygarlığına eşdeğerde çözümler, sonuçlar getirmiştir. Bir kişinin aklı, yeteneği, cesareti bütün topluma yol gösterebilmiş, çözüm yolu olabilmiştir. Sözgelişi Marco Polo tek başına Doğuyu tanıtıp, yol gösterirken Kristof Kolomb'un çabaları bütün Batı için çözüm olabilmiştir. Batıda belli kişiler/sınıflar ancak devlet aracılığı ile dışa bağlı kendi çözüm önerilerini, siyasetlerini uygulama imkanı bulmuştur. Bu nedenle devletin ele geçirilmesi önemli olmuştur. Devleti ele geçirmek isteyen gruplar/sınıflar kendi siyasetlerine toplumu katmak zorunda kalacaklar, Doğu ile ilişkilerinde kendi konumlarının ve rollerinin sağladığı belli nimetleri toplumla paylaşacaklardır.

Batıda özel ilişkilerin ve özel arayış çabalarının sonucu zenginliği toplum yerine bir kişi veya bir kurum elinde toplayabilmiştir. Antik Yunan'da, Rönesanas'ta belli kişiler ve aileler zenginliğe kişisel olarak el koyabilmişler, devletten veya toplumdan daha zengin olabilmişlerdir. Bu yüzden, belli kurumların ya da devletin yapacağı işi belli kişiler

üstlenmişlerdir. Batı sanat bilinci, belli görüşlerini topluma yaygınlaştırılması problemi yanında kişisel bir düzeyde kalmış, kişisel çözüm yüceltilerek idealleştirilmiştir. Anonim görüşlerden ayrılmadan, anonim görüş içinde kişi kendi önemini ve ayrıcalığını belli edecek resim siparişleri vermiştir. Bu resim hem kişisel hem de toplumsal olacaktır.

Batı'da resmi görüşün kitlelerle paylaşılması problemi ve kitlelerin düzene ortak edilmesi nedeniyle resmin toplumsallaştırılması gerekmiştir. Ancak Batı meselenin özünü değil, öngörünüşü vermeye çalışmıştır. Konu ne kadar karışık, güç ve çok yönlü olursa olsun, tek yönlü, tek noktadan bakış açısına göre belirlenen perspektif anlayışına göre çizilecektir. Böylece istenen sonuca uygun seçilmiş belli temaların altı çizilerek, konuyu dağıtmadan, hemen anlaşılan açık kompozisyonlarla resmedilen konu toplumsallaaştırılabilecektir.

Doğunun meselelere farklı yaklaşımı ve farklı çözümleri resmin toplumsallaştırılmaası ve biçimlendirilmesi olayına farklı özellikler kazandırmıştır. Minyatür resminin anonim resim olmaması resimden kaynaklanan bir özellik değildir. Bu resme belli özellikler kazandıran olguların farklılığından kaynaklanır. Osmanlı tüm toplum için ortaak çözüme sahiptir. Devlet ile toplum arasında çıkar uyuşmazlığı yoktur. Bu nedenle dünya görüşünün yaygınlaştırılması için özel çaba gösterilmemiştir. Siyasetin ve dünya görüşünün geliştirilmesini belli bir sınıf veya kişiler değil devlet üstlenmiştir. Bu yüzden resim Batıdan farklı yerlerde olacaktır. Resim sanatı devlet sanatı olarak ortaya çıkacaktır. Osmanlı belli bir siyaseti ve dünya görüşünü canlı tutarak, geliştirmek için resmi uzmanları ile sınırlamıştır. Batıda siyasi farklılaşmalar nedeni ile resmi görüşe yandaş toplamak için resme görev verilecektir. Ancak Baatıda da 19.yy.'da meselelerini çözdükten sonraa resim belli kişilerle sınırlanacak, kolleksiyonculuk öne çıkacak, resmin çok kişiye gösterilmesi gerekmeyecektir.

19.yy.'da Batı'nın dünya egemenlik modelini evrensel yapma çabaları ve bu çabaların Doğu'nun değişik bölgelerinde değişik derinlikte etkili olması sonucu Batı uygarlık/resim anlayışı yaygınlaşma imkanı bulmuştur. Bu yüzden Batı uygarlığı/sanatı dünya uygarlığı/sanatı görünümü vermektedir. Bu belli yanılgılara neden olmakta, Batı bakış açısının geçerli tek bir evrensel model olarak Doğu bakış açısıyla ilişki kurulmasını sağlamaktadır.

3- Minyatür resmine perspektifle ilgili getirilen eleştiriler: MİNYATÜR RESMİ BATI PERSPEKTİFİNİN BOZULMUŞ BİR BİÇİMİ MİDİR ?

Antik Yunan ile Doğu bakış açısından ayrıldığı belirtilen Batı resmi, Ortaçağ bakış açısı ile Doğu ile tekrar ortaklık kurmaktadır. Batı Ortaçağ resim anlayışından ancak Rönesans'ta kurtulacak, fakat aynı değişiklikleri biz yapaamayacağız. Bu değişiklik ile Batı bakış açısının aşama yaptığı, derinlik kazandığı (üç boyutluluk) belirtilecektir. Batı sanat tarihi paralelinde Türk resim sanatını ele alan çalışmalarda, Batı'nın Rönesans'ta Ortaçağ dini anlayışını aştığı, ancak tarihsel olarak aynı aşamayı yapamayan Doğu'nun, dini bakış açısını aşamadığı, geri bir dünya görüşü ve bakış açısını resimde sürdürdüğü söylenecektir. Biz ancak Batılılaşma ile Batıdaki gelişmelere ortak olmasak da Ortaçağ/dini bakış açısını aşabileceğiz. (İbşiroğlu, 1983, s.41).

Burada minyatür resmi perspektif anlayışına ve dolayısı ile Doğu uygarlığına getirilen iki yönlü bir eleştiri ve açıklama vardır: 1 - Dini bakış açısının aşılamadığı, 2- Ortaçağ bakışı olduğu. Bu özellikler minyatür resminin hem kendi özüne bağlı özelliği olacak, hem de sonuç olarak Batıdaki gibi bizde de resimde aynı gelişmeler, Rönesansın niçin gerçekleşmediğini açıklamak için getirilecektir. Batı resmi Doğudan farklılığını ve değişmesini kendinde bulunan üstünlüklerle açıklayacaktır.

Dünya sanat tarihi içinde Doğu resmine verilen yer, minyatür resminin olumsuz gösterilen nitelikleriyle, 19.yy.'da Batı'nın Doğu'ya bakış açısına (Oryantalizm) ve dünya tarihi içinde Doğu'ya verilen yere ve role uygundur.

19.yy.'da Batı dünya egemenliği sayesinde kendi uygarlığı ve sanatını üstün-ileri, evrensel bir model olarak sunmuştur. Dünya uygarlık/sanat tarihi Batı gelişme çizgisine uygun, birbirini izleyen, ileri, üstün aşamalar dizisi olarak ele alınmış ve evrenselleştirilmiştir.

Antik Yunan-Roma, Ortaçağ, Rönesans ve 19.yy.-modern resim biçimleri olarak farklılaştırılan resim anlayışları, Batı gelişme çizgisinin belli dönemlerine tekabül edecektir. Bu resim aşamaları kölecil, feodal, kapitalist veya bu resim anlayışının evrenselliğini ifade eden İlkçağ, Ortaçağ, Yeniçağ dönemlerinin karşılığı olacaktır.

Sanatın tanımında, gelişme ve değişmelerinde sanat eseri ile sanatçının kişiliği, yaratım özgürlüğü ve din ile ilişkisi, toplumların farklı bölgesel, sosyal üstünlüklerinden, zevklerden ve bunun gibi farklılaşmalardan bahsedilmesine rağmen dünya sanat tarihi ve sanat bilinci gerçekte Batı gelişme çizgisine sıkı sıkıya bağlı olacaktır. Dünya sanat tarihi ve bilinci Batı'nın dünyadaki yeri ve rolüyle, tek taraflı olarak, sınırlanmıştır.

Dünya sanat tarihi ve sanat bilinci, Batı gelişme çizgisini izleyen ileri - aşamalar dizisi olarak resim serüveninin evrenselleştirilmesidir. Batı kendini dünya tarihinin yaratıcı, aktif aktörü olarak göstermiştir. Batı tarafından yazılan bu dünya sanat tarihi içerisinde Doğu'ya pasif ve silik bir yer verilecektir. Batı'nın kendini Batı dışı toplumlara başvurmadan açıklama çabası nedeniyle, Batı kendi olarak kalacak, Batı gelişme çizgisi ve sanatı evrenselleştirilerek, Batı dışı toplumlar dünya sanat tarihi dışında bırakılacaktır. Bu aşamaları izlemeyen Doğu uygarlıkları sanatı tarihsizleştirilerek, geri, ilkel olarak nitelendirilecektir. Doğu saanatı uygarlık tarihinin en alt basamağına yerleştirilecektir.

Böylece, bir yandan Doğu uygarlığı/sanatı en eski uygarlık/sanat olarak yüceltilirken, diğer yandan tarihin dışında kalmış, Batı'ya göre aşağı seviyede, en ilkel sanat olarak aşağılama imkanı da olacaktır. Doğu sanatının gelenekçiliği ilkel kalmasının gerekçesi yapılacak, Doğu kendi tarihinden koparılarak tarihsizleştirilecek, ilkellik gelenek olacaktır. Batı'nın Doğu'ya bakış açısına ve aşamalı tarih anlayışına göre Doğu toplumları değişmelere izin vermeyen, gelenekçi, kapalı, tarihsiz toplumlardır ve ancak Batılılaşma ile uygarlık tarihine katılacaklardır.

Doğu sanatı/uygarlığı soyut bir tarih anlayışı ile (gelenekçilik/tarihsizlik) keyfi olarak Batı gelişme çizgisinin belli dönemlerine yapıştırılmıştır. Sözgelişi Osmanlı minyatür sanatı bir yandan İlkçağ Mısır, Hint, Çin sanatı ile hatta tarihin dışında kalan ilkel sanat ile birlikte ele alınacak, diğer yandan Rönesans öncesi Batı Ortaçağ sanatı ile ortaklık kurulacaktır. Yine İslam sanatı veya Uzak Doğu sanatı (Çin, Hint) dünya sanat tarihinden bağlantısız, 19. yy. Batı sanat tarihinden sonra, yapıştırma, ayrı bir bölüm olarak da ele alınabilecektir. (Tansuğ, 1973; Gombrich, 1986; Turani 1983 ve lise sanat tarihi kitaplarında).

Doğu, dünya tarihinin dışında, tarihin pasif aktörü mü olmuştur?

Gerçekte tarihe baktığımızda Batı'nın zenginlik yaratan taraf olmadığını görürüz. Batı belli bir dünyanın da yaratıcısı değildir. Ancak Doğu, Batı olmadan belli bir dünyanın yaratıcısı olmuştur. İlk uygarlıklar Doğu'da ortaya çıkmıştır (Mezopotamya, Mısır ve Uzak Doğu uygarlıkları gibi). Batı dünya uygarlık tarihine ancak Doğu sayesinde katılabilmiştir. Batı'nın kimliğini/uygarlığını borçlu olduğu antik Yunan uygarlığı/sanatı ancak Doğu'nun zenginliğinden pay alması sayesinde ortaya çıkabilmiştir. Buna rağmen Yunan uygarlığının/sanatının Doğu'dan üstün, ileri bir aşama olarak ele alınması ilginçtir.

Dünya uygarlığının ilk devresinde olduğu gibi Akdeniz uygarlıkları döneminde de Doğu dünya uygarlık tarihinin en parlak ve aktif unsuru olarak rol almıştır. Batı'nın Doğu ile ilişkilerinin sınırlandığı Ortaçağ dönemi Batı uygarlığı için karanlık çağ olacaktır. Batı bu karanlık çağdan da ancak Doğu ile

ilişkilerinin yaygınlık kazanması ve giderek daha aktif rol oynama imkanı bulması ile çıkacaktır. Batı dünya uygarlık serüvenine haçlı seferleri ve Rönesans ile katılabilecektir. Batı uygarlığı ancak Atlantik kıyılarında uygarlığın ortaya çıkması ile Doğu'ya üstünlük sağlayabilmiştir. Doğu bu dönemde de dünya uygarlık tarihinde önemli bir rol oynamaya devam etmiştir. 19.yy.'ın sonuna kadar Doğu dünya siyaseti içerisinde Osmanlılık ve halifelik müessesesi ile aktif bir unsur olmayı sürdürmüştür. Geleneksel Doğu'nun Batı dünya egemenliğine katılması ancak 20.yy.'ın başlarında ortaya çıkmıştır.

Batı bakış açısı/perspektifi Batının dünya içindeki konumu ve rolüne sıkı sıkıya bağlıdır. Bizim bakış açımızın/perspektifimizin değişmesi için tarihteki yerimizin ve rolümüzün değişmesi lazımdır. Biz 19.yy.'da Batılılaşma ile tarihteki yerimizi ve rolümüzü sınırladığı için bakış açısındaki değişmeninin olumsuzluğundan bahsediyoruz.

Batı resim serüveni ve bilinci evrensel ilan edilmesine rağmen Batı'nın dünya üzerindeki yerinden ve rolünden vazgeçmesi sözkonusu değildir. Batı perspektifi Batı'nın dünyadaki yeri ve rolü ile sınırlıdır. Batı'daki değişme ve gelişmelere rağmen aynı kalmıştır. Batı bakış açısının bu sürekliliği, Batı resmini bir bütün olarak ele almamıza imkan verir.

Dünya uygarlık tarihi olarak insanlığın yaşadığı serüvende Doğu'nun ve Batı'nın da iki ayrı taraf olarak anlamlı çabası vardır. Doğu ve Batı aynı çatışma içerisindedir. Batı ile Doğu'nun perspektifi/bakış açısı aynı meselelerin, farklı tarafların iki farklı yönden görünüşü olarak belirlenir. Doğu uygarlık serüveni Batı karşısında bir başka karşıt deney, belgedir. Doğu ile Batı çatışması ve ilişkisinin birbirlerine katkıları ve zenginleştirici yönü olacaktır. Bu farklı deneyler ve tecrübeler sayesinde dünya tarihi zenginleşecek, bütünlük kazanacaktır. Doğu ve Batı birbirinden ilgisiz, ayrı şeylere değil, aynı meselelere bakmışlardır. Ancak aynı kavgada ayrı ayrı yerlerden bakmışlardır. Bu yüzden deneyleri ve zenginlikleri, olaylara bakış açıları/ perspektifi farklı olmuştur.

Batı dünyaya nasıl bakıyor?, Batı'nın dünya içindeki yeri ve rolü nedir? Meselenin daha iyi anlaşılabilmesi için bu soru, Doğu'nun dünyaya niçin Batı'dan farklı bir perspektifle baktığı şeklinde de sorulabilir. Daha önce Doğu ve Batı perspektifinin bulundukları konumla ve rolleri ile sınırlandığını, birbirleri karşısında karşıt deney ve belge oluşturduklarına değindik. Bu bile Batı ve Doğunun niçin farklı perspektiflere sahip olduğunu açıklar.

Batı Doğu uygarlıklarının yarattığı zenginlik sayesinde uygarlık serüvenine katılabilmiş, yaratılan zenginlikten büyük derecede yararlanarak, dünya tarihinde aktif rol almıştır. Batı zenginlik yaratan taraf olmasa da dünya uygarlık serüveninin içindedir. Bu yüzden Batı meselenin özünü görmese de olup biteni kaydetmeye, dikkatli bir şekilde zaptetmeye yatkın olacaktır. Doğu ve Batı

çatışmasında ve ilişkisinde meselenin esasını anlamasa da en azından bu ilişkiler konusunda tanıklık yapacak, dünyaya bakış açısı/perpsektifi bir parça fotoğraf çekmek gibi olacaktır.

Batı meselenin özünü, temelini anlayabilecek ve tek başına çözüm önerebilecek konumda değildir. Meselelerine hakim olabilecek ve çözüm getirebilecek konumda olmadığı için meselenin kaydedilmesi ve öngörünüşü ile yetinecektir. Batı'nın dünyaya bakış açısı da buna uygun biçimlenir. Öngörünüşü veren perspektif anlayışıyla sınırlanır.

Batı perspektif anlayışı kendisi açısından, tanımlanacak cisme, konuya en uygun tek bir noktanın, tek yönlü bakış açısının seçilmesi ile oluşur. Bu bakış açısına göre ilk ön görüntü öne çıkacak, derinlik kazanacaktır. Doğa, mekan ve figür düzenlemesi, merkezi perspektif anlayışına göre biçimlenir. Tek yönlü, tek bir noktadan bakışa göre belirlenen kompozisyon düzeni belli bir tekniğe göre doğa ve mekan düzenlemesini (hacimlendirme, anatomi bilgisi, ışık-gölge anlayışı ile) zorunlu kılacaktır. Konuda değil, resim yapılan düz yüzeyde suni bir derinlik yaratılacaktır.

Dünya ilişkiler sistemi içinde Doğunun konumu ve rolü değişiktir. Doğu zenginliğin ve yeni bir dünyanın yaratıcısı olan taraf olarak meselenin diğer tarafında olacaktır. Doğu'nun meselesi üretimin devam ettirilmesi ve sürdürülmesidir.

Doğu'nun uygarlık yaratma gücü yanlız başına vardır. Doğu Batı'ya ihtiyaç duymadan yeni bir dünyanın yaratıcısı olabilmiştir. İlk uygarlıklar Mezopotamya ve Mısır'dadır. Zenginliği yaratan taraf olarak Doğu'nun meselenin zaptedilmesi ile yetinmesi sözkonusu değildir. Doğu Batı'dan farklı olarak, bir başka düzeyde yaratmanın/üretimin sürdürülmesi zorunluluğunu duyacaktır. Batı ile ilişkilerinin yaanında kendi arka planı vardır. Bu nedenle Doğu'nun tasası, meselenin yanlız öngörünüşünün kayda geçirilmesi değil, meselenin esasını, arka planını anlamak, değişik yönleriyle de görmek olacaktır. Bu nedenle meselesi doğanın, mekanın, figürün sadakatla resmedilmesi değildir. Doğu meselenin özünü vermeye daha müsait resme ait Batı'dan farklı, yaratıcı bir perspektif anlayışı kullanmıştır. Bu perspektif anlayışı meseleye çok yönlü, çok değişik noktalardan bakışa göre biçimlenir. Doğu'nun yarattığı ilk uygarlıklardan biri olan Mısır'da insan bedeni bile değişik noktalardan bakış açısına göre parçalara ayrılarak bir bütünlük sağlanmıştır.

Doğu'nun dünyaya bakışı ve buna uygun düşen perspektif anlayışına göre, öngörüntünün yanında meselenin arka planı da aynı görüntüde yer almıştır. Sözgelişi Doğu/minyatür resminin mekan anlayışına göre, değişik ayrı mekanları, kalenin hem içini hem kale duvarlarını, bu çok yönlü mekan içinde figürlerin değişik pozisyonlarını aynı kompozisyon içinde birarada verme imkanı vardır. Mekanda bu çok yönlü bakış açısının yanında zamanda da çok yönlülük sözkonusudur. Aynı resimde tanımlanacak olayın değişik zaman içindeki çeşitli aşamaları da birarada verilebilecektir. Böylece resim yapılan iki boyutlu düz yüzeyde

dördüncü boyutu yerleştirerek resim zenginlik ve derinlik kazanacaktır. Doğu perspektifine göre figürlerde, eşyada ve doğada fiziki uygunluk aramayacak, cisimlerin hacimlendirilmesi için gölge-ışık anatomiye uygunluk meselesi olmayacak, görünüşü stilize etmekten çekinmeyecektir. Daha değişik perspektif anlayışına uygun olarak renklerin sürülmesinde ve resmin renklendirilmesinde daha serbest davranılacaktır (görünüşü verme kaygısı olmadan).

Doğu resmine ait olan perspektif anlayışı kuralsızlık veya acemice çizilmiş çizgiler değildir. Aksine Doğu meselelere en uygun bakış açısını bulduktan sonra bunu sürekli tekrarlarla en mükemmele doğru geliştirmeye çalışmıştır. Doğu'nun resme ait bu çok yönlü perspektif anlayışı Mısır resminden minyatür resmine kadar kullanılmıştır. Bu Doğu resminin sürekliliğini, gelenekçiliğini ve bütünlük içinde değişik ekollere ve geleneklere rağmen birarada olma imkanının verir. Aynı şekilde Batıda temelde tek yönlü, kendine ait bir perspektif anlayışını mükemmelleştirmeye çalışmıştır.

Batı 19.yy.'a kadar tek yönlü, tek bir noktadan bakış açısına uygun perspektif anlayışını resimde uygulamıştır. Bu bakış açısı Rönesansta ortaya çıkmamış, Antik Yunan'da ortaya çıkarak Rönesansta tekrar uygulanmıştır. Antik Yunan'da da Aristoteles sanatların/resmin genel olarak taklit-mimesis esasına göre biçimlendiğini belirtecektir. Mimesis reel objenin hem olduğu gibi, hem de gerçekliğin kitlelerle paylaşılması açısından idealize edilerek verilmesini kapsayacaktır. Aristoteles ozanların da ressamların yaptığı gibi taklit edici, betimleyici olmalarını ister, ressam gibi ozanın da bakışını sınırlayıcı gördüğü şu üç olanaktan birini zorunlu olarak taklit etmesi gerektiğini belirtir. 1) Nesneleri nasıl idiyseler veya nasılsalar, 2) nesneleri, mythosları yahut insanları inançlarına göre nasılsalar, 3) nesneleri nasıl olmaları gerekiyorsa o şekilde betimlemelerini belirleyerek Batı perspektifinin temel özelliğini ortaya koynuştur.). (Aristoteles, 1976, s.11, 66).

Batı geleneksel resim anlayışını ve perspektifini liselerde bize öğretmek için anlatılan bir hikaye ile bize Batı perspektifini verir. Antik Yunan döneminde birbirleriyle rekabet eden iki ünlü ressam arasında bir yarışma düzenlenir. Dönemin usta ve ünlü ressamı Zeuksis elinde üzüm salkımı tutan çocuk resmi freskosu yapar. Üzümler o kadar gerçekçidir ki kuşlar atölyenin penceresinden içeri girerek gerçek sandıkları üzümleri gagalamaya çalışırlar. Taraflar bu resmi gördükten sonra diğer ünlü ressam Parrasius'un yaptığı resmi görmeye giderler. Parrasius ise atölyesinin duvarını boydan boya örten bir perde resmeder. Perde o kadar gerçekçi yapılmıştır ki Zeuksis'i ve çevresindekileri kandırmayı başarır. Herkes gerçek sandıkları perdenin açılıp, arkasındaki resmi görmek ister. Parrasius resmin gerçek sandıkları perde olduğunu söyler ve herkesi ustalığı ile şaşırtır. Böylece taraflar kuşları değil, insanları kandırmayı beceren Parrasius'u birinci ilan ederler. Bu hikaye bize Batı bakış açısının anlık, öngörünüşü veren perspektif anlayışı ile sınırlandığını gösterir. Batı gözlemciliği, Batı aklı denilen

şey gerçekte meselenin özünün, temelinin anlaşılmasını değil, suni derinlik/perspektif anlayışı ile meselenin öngörünüşünü verecektir.

Batı, değişme ve gelişmelere rağmen resimde bu öngörünüşü veren bu geleneksel bakış açısını/perspektifini antik Yunan'dan (değişik şartlar sözkonusu olan Ortaçağ hariç) 19.yy.'a kadar mükemmelleştirmeye çalışmıştır. Ancak Batı gelişme çizgisine uygun aşamalı resim anlayışı nedeniyle tek noktadan, tek yönlü bakış açısına göre oluşan geleneksel perspektif anlayışının Rönesans'ta ortaya çıktığı söylenmiştir. (A.Turani, 1983, S.330; Gombrich, 1986, S.78). Gerçekte Rönesans, üç boyutlu Batı perspektif anlayışı antik Yunan-Roma perspektif anlayışının mükemmelleştirilmiş bir tekrarından başka bir şey değildir.

Batı resminin mekan, doğa ve figür düzenlemesi/perspektifi mimari perspektif anlayışının resme uygulanmasıdır. Göz yanılmasına dayanan perspektif anlayışıyla resme ait düz yüzeyde üç boyutlu sahte derinlik yaratılmaya çalışılmıştır. Tek yönlü, tek bir noktadan bakış açısına göre anlık öngörünüşü vermeye en müsait olan mimari perspektif anlayışı resme ait perspektif anlayışının yerine geçirilmiştir. Batı resmi meselenin esası, konuya bakış açısında derinlik, zenginlik yerine suni derinlik anlayışı ile mekanın, figürün, doğanın, üzerinde durduğu zeminin tespiti ile uğraşmış, öngörünüşün ayrıntılarında kalmıştır.

Rönesans resminin ileri bir aşama olduğu iddiası "bilimsel" perspektif/resimde "kaçış noktası" anlayışına dayanmaktadır. Ancak biz, antik Yunan mimarisinin mirasını devralan Roma döneminde Vitrituvius ile Lucreteius Carus'un "kaçış noktasını" mimaride uyguladığı da söylenmektedir. (Turani, 1983, s.330). Bir yandan Yunan-Roma mimarisini yüceltip, diğer yandan kaçış noktasına dayanan perspektif anlayışının antik Yunan-Roma resminde uygulanmadığından, günümüze kalan üç boyutlu Yunan-Roma resimine rağmen bahsedilmesi ilginçtir. En basit tanımıyla cisimlerin uzaklaştıkça küçüldüğü anlayışına dayanan Batı geleneksel perspektif anlayışının, dünyanın büyüklüğünü doğru olarak ölçen, enlem ve boylam kavramlarını yerleştirdiği söylenen Antik Yunan'da bilinmeyeceğini düşünmek yanıltıcıdır. Kaldı ki, tek noktada, tek yönlü bakış açısına göre belirlenen üç boyutlu mekan, doğa ve figür düzenlemesi (hacimlendirme, anatomi bilgisi, gölge-renk anlayışı vb.) Antik Yunan ve Roma resimlerinde hiç bir süpheye yer bırakmayacak kadar açıkca görülebilir. Lise tarih kitaplarında resmedilen üç boyutlu Yunan heykelleri de bize Rönesans'tan önce üç boyutlu perspektif anlayışının bilindiğini gösterir. Yine bu heykeller Rönesans döneminde ve 19.yy. atölyelerinde hatta günümüzde Türkiye'de resim eğitimi veren okullarda resim öğretiminde kullanılmaktadır. Bu bize gerçekte Batı resminin neyi aştığını tartışmaya sokar. Batı antik Yunan'da ortaya çıkan mimari perspektif anlayışını geleneksel perspektif anlayışı olarak klaasikleştirmiştir. Batı geleneksel perspektif anlayışının antik Yunan'da ortaya çıktığı başka örneklerle de altı çizilebilir.

Antik Yunan mimarisinin en önemli ögesi olan sutunlarda belli oranlar gözetilmiştir. Sutunların alta doğru kalınlaşması, yukarı doğru incelmesi, dışa doğru bir şişkinlik verdiğinden düz görünmesi mümkün değildir. Bunu düzeltmek için Yunan mimarisinde resimde de kullanılan suni bir perspektif anlayışı uygulanır.

Sutunların tam dik durmayıp, hafifçe içe yatık olmaları onların düz bir görüntü vermesini sağlayacaktır. Kaide, sutun gibi elemanlarla yapılan bir Yunan mimari yapısında bir dizi dikey dayanak üzerinde uzanan yatay bir çizgi düz olsa bile kavisli imiş, şişkinmiş gibi görüleceğinden, yine çok ışık alan köşe sutunlar da ortadakilere göre kısa görüleceği için bazı "yanlış" uygulamalarla bu tür göz yanılgıları ortadan kaldırılmıştır. Böylelikle bu tip optik/perspektif düzenlemelerle tapınağın kesin düz çizgilere sahip olduğu izlenimini uyandıracak göz aldatmacalarına başvurulmuştur. (Conti, 1978, s.27-28). Mimaride bu göz aldatmacasına dayanan suni perspektif anlayışı Batı bakış açısına uygun olduğu için Antik Yunan'dan itibaren resimde uygulanmıştır. Batı'da ressamın görevi Batı'daki değişme ve gelişmelere rağmen yeni bir bakış açısı/perspektif yaratmak değil, Batı'nın tek yönlü, tek noktadan bakış açısını mükemmelleştirmek, zenginleştirmek olmuştur. Rönesans sanatçıları değişik koşullarda Antik Yunan mimari anlayışını kendilerine örnek almışlardır. 20. yy.'da bile klasik resim eğitimin esası için Antik Yunan heykelleri kullanılmıştır. 19. yy.'da da akademilerden kaçan sanatçıların belli bir komposizyon düzeni ve teknik bilgi kazanmak için Luvre müzesinde Rönesans ressamlarının resimlerinin kopyelerini yapmaları tesadüf değildir.

Antik Yunan-Roma mimarisi belli oran kuralları koymuş, bu oran kurallarını, mimaride belli bir perspektif bilgisi ile uygulamıştır. Sözgelişi sutunların oranı belli kurallara bağlıdır. Bir sutunun yüksekliği her zaman için taban çapına göre belli bir oranda tutulmuştur. Her mimari ögenin birbirine uygun belli oranlar içinde olmasına dikkat edilmiştir. Tabii ki, Doğu'da da mimaride belli bir perspektif anlayışı günümüzde bile hayranlık uyandıracak bir biçimde uygulanmıştır. Mısır piramitleri değişik oran ve perspektif anlayışı ile günümüzde bile ilgi çekmektedir. Ancak Doğu resimde, mimari perspektif anlayışı yerine, resme ait bir perspektif anlayışı uygulanmıştır. Doğu resmi üç boyutlu mimari perspektif anlayışını bilmediğinden veya göz bozukluğundan dolayı değil, resme ait gerçek perspektif anlayışı olarak Batıdan farklı bir perspektif anlayışını resimde uygulamış, bu perspektif anlayışını geliştirerek sürdürmüştür.

Doğu'nun tarih içinde bulunduğu yer meselenin içyüzünü de arkasını da en azından kendi açısından anlamaya ve açıklamaya izin veren bir yerdir. Bu yüzden Doğu çok yönlü ve çok değişik noktalardan bakış açısına uygun perspektif anlayışına sahip olacaktır. Doğu minyatür resminin perspektif anlayışı öngörüntü ile birlikte arka planı da verebilen bir kompozisyon zenginliğine sahiptir. Perspektif, görüntüde suni olarak değil, resmin getirdiği açıklamadadır. Batı meselenin temelini göremediği için

esas tasası geçici ilk görüntüdür. Batı'nın öngörüntüde saplanıp kalması yüzünden Meryem Ana'nın bakireliği görünüştedir, ancak, birisi yüzüne vurursa arka cephesi görünür.

Batı, resimde uyguladığı mimari perspektif anlayışını ancak 19. yy.'da aşabilmiş, Doğu resmine ait perpspektif anlayışını alarak resimde uygulamıştır. Batı öngörünüşü veren geleneksel suni perspektif anlayışını kendisini sınırladığı için bırakmıştır. 19. yy.'da Batı dünya egemenliğini ele geçirdiğinde üretimin sadece denetlenmesi ve sonuçları ile ilgilenmek yerine Doğu üretim sürecine müdahale ederek, üretimin Batı'ya göre düzenlenmesi görevini de üstlenecektir. Batı, üretimin düzenlenmesi sorumluluğunu üstlenince, meselenin yalnız öngörünüşü ile yetinmeyecek, meselenin arka planını da görebilecek bir konuma gelecektir. Bu yüzden kendisini sınırlayan tek yönlü, tek noktadan bakış açısını bırakacaktır. Meselelere çok yönlü, değişik noktalardan bakmasına izin verecek Doğu perspektif anlayışını alacaktır.

Batı Doğu'da üretimin düzenlenmesi ve denetlenmesini Rönesans'tan ancak üçyüz yıl sonra gerçekleştirebilmiştir. 20.yy.'ın başlarına kadar Osmanlı Batı'ya karşı Libya'da, Arabistan'da, Suriye'de savaşmıştır. Bu nedenle Batı bakış açısının aşılması geleneksel Doğu'nun Batı etkinliğine ve egemenliğine girmesiyle mümkün olacaktır.

Dünya sanat tarihi, Batı gelişme çizgisine paralel resimde de birbirini izleyen ileri-üstün aşamalar dizisi olarak ele alınmasına rağmen Batı resmi Rönesans'ta, daha geri-ilkel gösterilen bir dönemin kölecil toplumun, Antik Yunan-Roma resim anlayışına, bakış açısına yönelmiştir. Yine Rönesans resminde bakış açısı kapitalizmi hazırlayan, Ortaçağ'a göre ileri-üstün bir aşama olarak gösterilmesine rağmen, Batı 19.yy.'da bu resim anlayışını bırakarak daha geri-ilkel bir resim anlayışı olarak gösterilen Doğu resim anlayışına (Mısır, Mezopotamya, Uzak Doğu, Eski Amerika, minyatür resmine) yönelmiştir. Bu durum Batı resminin gerçekte neyi aştığını ve bu aşamaların anlamını, dünya sanat tarihi içinde Doğu resmine verilen yeri tartışmaya sokar.

II.

BATI RESMİ

A.- ORTAÇAĞ BATI RESMİNİN BİÇİMLENME YÖNÜ

Batı resmi evrensel ilan edilmesine rağmen, Batı resmi ile Doğu resmi arasında ortaklık Ortaçağda kurulmakta, antik Yunan-Roma resmi bu ortaklık dışında ele alınmaktadır. Rönesans ile Batının ileri bir aaşamaya geçtiği, Doğunun bu aşamayı yapamadığı belirtilecektir. Bu yüzden Batı resminin alt basamağı Ortaçağ olarak öne çıkmaktadır.

Ortaçağ'ın dini, iki boyutlu, Batı resim anlayışı ile Doğu/minyatür resmi arasında ilişki kurulmaktadır. Gerçekten Ortaçağ Batı resmi Doğulu anlamda bir perspektife sahip olmuş mudur? Yoksa Ortaçağ Batı resmi zorunluluk sonucu mu iki boyutlu, düz yüzey resmi olarak biçimlenmiştir?

Batı resmini Ortaçağdan başlatma geleneğini ve Doğu ile ortaklık kurma çabalarını tartışmak için öncelikle iki özelliğin üzerinde duracağız.

1- Batının kendine bağlı aşamalı gelişme çizgisi ve sanat tarihi anlayışına göre ilerleme esastır. Batı gelişme çizgisi Yunanlılık ile başlatıldığında, parlak Yunanlılığa göre Ortaçağ (Batının "Karanlık Çağı") gerilemedir. Ancak Ortaçağ Batının en alt çizgisi olunca hep ilerlemeden bahsetmek mümkündür. Bu neden ile aşamalı gelişme çizgisine göre Batı sanat tarihinin en alt basamağına Ortaçağ yerleştirilir. Bahsedilen dönem Batı için karanlık çağ olurken Doğunun en parlak dönemlerinden biridir. Batıda ancak Rönesans ile ilerlemeden bahsedilecektir. Gerçekten Batı Rönesansta geleneksel konumunu ve rolünü "değiştirmemiştir" Ortaçağa göre "ilerlemiştir". Ancak Doğu gelişmenin dışında değildir. Osmanlı Batıdaki değişmeleri belirleyici etkenlerden olmuştur.

2- Hıristiyanlık ve İslamiyet arasında belli farklılıklardan bahsedilmesine rağmen Ortaçağda Batı (dini) resmi ile Doğu resmi arasında ilişki kurulacaktır. Hıristiyanlık herşeyden önce bir Batı dinidir ve Batıyı tanımlamaktadır. Ortaçağ dini resmi de Batı kimliğini ifade eden belli sembolleştirmelere ve kalıplara sahiptir. Batı resminin bu biçimlenmesi Doğu resminden nitelik farklılılığını gösterecektir. Bir yandan Batı resminin gelişme çizgisini Doğunun izlememesi İslamiyete bağlanırken diğer yandan İslamiyet ile Batı/Hıristiyanlık arasında ilişki kurularak, Batı Ortaçağ resim anlayışı ile Doğu resmi arasında ortaklık kurulması ilginçtir. Bu ortaklığa rağmen yine kiliseye üstünlük vererek Doğu resmi gelişmelerin dışında bırakılacaktır.

Doğu ve Batı resminin farklılıklarının ortaya koymak için Batı Ortaçağ resminin biçimlenmesi ve toplumsallaştırılmasının özelliklerini tartışılması gerekir. Ortaçağ'da resim çok sınırlı bir alanda kullanılmıştır. Serf ikametgahlarında resmin olması düşünülemez. Derebeylerin veya baronların oturdukları şatolar

daha çok korunma amaçlı kullanılan yapılar olmuşlardır. Bu yapılarda resim çoğunlukla yer almamıştır. Ortaçağ'da Avrupa'da resim kiliselerle sınırlıdır ve ancak dini amaçlı olarak kilisede yer almıştır. Ortaçağ'da resmi görüşü tekelinde tutan kilise bütün Batı'da belli görüşlerin yaygınlaştırıldığı ve ortaklık kurulduğu merkezler olmuştur. Resim kilisede görevli papazlar gibi belli görüşlerin aktarılmasında görev almıştır. Ancak bu resmin varlığı ve biçimlenmesi konusu tartışmaya açıktır.

Bu bölümde, Ortaçağ'da Hıristiyanlık dini görüşü ile sınırlanan Batı resim anlayışını diğer deyişle Hıristiyanlık dini ile resim anlayışı arasındaki ilişkiler konusunu tartışacağız. Amacımız, Ortaçağ Batı resim anlayışı ile Doğu/minyatür resim anlayışının birlikte değerlendirilip değerlendirilmeyeceği meselesini Ortacağ resmini biçimlenmesini ele alarak tartışmaktır. Batı resmi Antik Yunandan 19.yy.'a kadarki dönemde üç boyutlu, tek noktadan- tek yönlü bakış açısını mükemmelleştirmeye çalışmasına rağmen Ortaçağda iki boyutlu resim anlayışı ile karşılaşacağız. Bu durum Batıda belli koşulların zorunlu sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Meselenin anlaşılabilmesi için yukarda değindiğimiz özellikler paralelinde tartışmaya açık girişimlerde bulunacağız.

İLK HIRİSTİYAN SANATI

Hıristiyanlığın serüveni İslamiyetten ayrı ve farklı olarak biçimlenmiştir.Bu yüzden resimde de farklılıklar olacaktır. Hıristiyanlık Doğuda ortaya çıkmasına rağmen Batıda yaygınlaşmış, Ortaçağda Batıyı tanımlayan, ifade eden bir din olmuştur. Hristiyanlığın ve kilisenin Batıda önemli siyasi roller üstlenmesi ve etkisi nedeni ile (Hıristiyan temalarının resme konu olması), belli görüşlerin kitlelerle paylaşılması ve yaygınlaştırılması önemli olmuştur.

Hıristiyanlık başlangıçta Batıya karşı bir başkaldırı dinidir. ilk Hıristiyanlar yıkmak istedikleri putperest Roma karşısında, ayrılıklara neden olabilecek, çeşitlenebilecek somut tanrı tasavvurunu günah kabul ederek, resim ve heykelden kaçınmışlardır. Diğer bir açıdan da, ilk Hıristiyanlar ve örgütlenmeleri ile ilgili bilgilerimiz kısıtlı olmasına rağmen Romalılar tarafından çok sıkı kovuşturmaya uğradıkları bu dönemde değişken ve geçici ikametgahlarında kendilerini ele verebilecek resimler bulundurmadıklarını söyleyebiliriz. Hıristiyan olmak Romalılar tarafından aslanlara atılmak veya vahşice öldürülmek için sebep sayılmıştır. Bu nedenle ilk Hıristiyanlar resim yasağına sıkı sıkıya uymuşlardır. Hristiyanlık taraftarı olabilmek ve kendilerini belli etmek için su ile vaftiz edilmek yeterli olmuştur. Bu dönemde Hristiyanlık inancını yansıtan ciddi bir sanatla karşılaşmayacağız. Ancak basit sembolleştirmelerin olması, mücadele bayrağını yükseltme çabasına uygun olacaktır.

Hıristiyanlık Doğu'da ortaya çıkmasına rağmen doğduğu ülkelerde gelişememiştir. Bir yenilgi sonrasında geleceğe ait beklentileri ifade eden bir din olarak, özellikle Ortaçağ başlarında barbar akınları karşısında kabuğuna çekilen Batı'da taraftar bulabilecektir. Yine kölelerin içinde bulundukları koşullar da Hıristiyanlığın Batı'da yayılmasında rol oynamıştır. Spartaküs isyanının başarısızlığa uğramasından sonra herhangi bir hareketi başarıya ulaştırma imkanlarına sahip olamayan kitleler bir yenilgi dini olan Hristiyanlığı benimseyerek, gerekli avunmayı Hıristiyanlık inançlarında bulmuşlardır. Hıristiyanlık dar bir çevrenin dini olmaktan çıkınca, Hıristiyan inancını açığa vuracak, yaygınlaştıracak sembollere ve işaretlere ihtiyaç duymuştur. Hıristiyanların kendi aralarında toplanıp görüştükleri yarı açık, yarı gizli katomplarda, yeraltı mağaraları gibi toplantı merkezlerinde kendilerini sanat düzeyinde ifade edecek araçlara başvurmuşlardır. Bu dönemde kullanılan resimler daha çok sembolik düzeyde basit ve feda edilebilir nitelikte, kendilerini tanıtıcı ve belli bir birlik bilincini veren resimler olmuştur.

Hıristiyanlık resmi görüş olmadığı için, bu geçici ikametgahlar olarak görünen toplantı merkezlerinde yapılan resmin ustalık açısından hiçbir değeri yoktur. Batıda ilk Hıristiyanların çoğu aşağı sınıftan, eğitimsiz, gelir seviyesi düşük, ezilen kimseler olmuştur. İlk Hıristiyan sanatı da bu fakir ve cahil kitleye ait olan, genellikle kendilerinin hiçbir sanatsal ustalık kaygısı duymadan yaptıkları, geniş ölçüde el işleriyle sınırlanan bir sanatdır. Bu resimler teknik beceri ve mükemmellikten yoksun, kaba/ilkel resimlerdir. Resmin görevi, Hıristiyan dini görüşünün yaygınlaştırılması, geniş kitlelere ortak edilmesi, kitlelerin kendi aralarında ilişki kurmak ve tanıtmak amacıyla sınırlanmıştır. Resmi düzeyde belli bir kilise örgütlenmesinin olmadığı ve ruhban sınıfının teşkil etmediği bu dönemde papazların görevini üstlenen resim, sembolik, basit ve soyutlamaya müsait, kıvrık dal süslemeleri, maskeler, güvercin, tavuskuşu, üzüm çotağı, balık gibi sembollerle Hıristiyanlığı belli etmiş, belli bir birlik bilincini oluşturmaya çalışmıştır. Sözgelişi Hristiyanlığı belli eden balık işareti Zorro'nun Z işaretinden farklı değildir. Zorro'nun işaretinde olduğu gibi, taş, toprak, kum üzerine yapılması çok kolay haç veya balık işareti ile kendilerini tanıtacaklardır.

Batı egemen sınıfları, ezilen sınıflar için kısır yarınlar vaad eden, bir yanağına vurulduğunda öbür yanağını uzatan Hıristiyanlığı çıkarlarına uygun gördüklerinde Batıda gelişmesine izin vermiş soylu kişiler salonlarını Hıristiyanlara açmışlardır. Böylece Hıristiyanlığın gelişmesini hem kendi kontrollerinde tutmuşlar, hem de öncülüğü ele geçirmişlerdir. Hıristiyan ibadet yerleri olan bazilikalar eski ibadet yapılarına benzemezler, soyluların salonlarından bozmadır. Bu yeni ibadet merkezlerinde resimle ilgili kavgalardan sonra belli kalıplaşmalar ortaya çıkarak duvarda yer almıştır. Bu resimlerde İsa belli kalıplarla verilmiştir; "Öğretici", "kurtarıcı", "çoban", "masum

çocuk" olarak tipleştirilmiştir. Bu resimlerle Batıda ezilen veya düzen dışına düşmüş insanlara Hıristiyanlık ile belli bir yol gösterilecek, zorluklar karşısında imanı tazelenecektir.

Başlangıçta Hıristiyanlığın yaygınlaşmasını kuşku ile karşılayan Roma, yeni koşulların ortaya çıkması ile bir yenilgi dini olan Hristiyanlığı kabul etmekten çekinmemiştir. Hıristiyanlık İ.S. 325'te Konstantine tarafından resmi din olarak tanınmıştır. Hıristiyanlığın Batı'nın resmi dünya görüşü olması barbar akınları karşısında yeni bir biçime bürünme zorunluluğu karşısında ortaya çıkmıştır. Hıristiyanlığın resmi görüş olmasıyla Hristiyanlar arası ilişki kilise ile kurumlaşacak, resmi görüşün yaygınlaştırılmasında görev alan belli bir ruhban sınıfı ortaya çıkacaktır. Hıristiyanlığın resmi görüş olmasından sonra belli işaretler ve sembollerle yetinmeyecek daha üst düzeyde belli görüşlerin yaygınlaştırılması için belli imajları yaratmaya çabalayacaktır. Hıristiyanlığa ait belli öyküler, İsa'nın hayatıyla ilgili resimler kilisenin duvarında yer alacaktır. Bu kutsal amacın dışındaki resmin varlığı tartışmalıdır. Ortaçağ'da resmin rolü kiliselerde belli bir dini amaçla sınırlanarak biçimlenecektir. Batı'da uzun bir dönem resmi görüşe/Hıristiyanlığa ait belli imajların yaratılması, kutsal imgeler sorunuyla uğraşılmıştır. Bu yüzden bu ortaklığı zaafa uğratacak, bölecek görüşlere izin vermemek için resmin kiliselerdeki varlığı da tartışmalara neden olmuştur. Ancak kitlelerin resmi görüşe ortaklığından vazgeçilmesi sözkonusu olmadığından kiliselerde zorunlu olarak resimler yer alacaktır.

BATIDA BİRLİK SAĞLAMA ÇABASI VE FARKLI BİÇİMLENMELER: ROMA KİLİSESİ VE BİZANS

Batı, bütün Ortaçağ boyunca Doğu ile siyasi- kültürel olarak ortaklık, benzerlik göstermesi bir yana, kendi varlığını korumak için Batı Avrupa'da ve Doğu Avrupa'da farklı siyasetler uygulayarak, farklı biçimlerde örgütlenmek zorunda kalmıştır. Ortaçağda Batı Avrupada olmayan birliği sağlamak için Roma Kilisesi siyasi güç olarak ortaya çıkmıştır. Hıristiyanlık bütün Batıda resmi görüş olmuştur. Kilise kendi görüşlerini yaygınlaştırmak ve kitleleri resmi görüşe katmak için resmi kullanmıştır. Doğu Avrupanın arayışı ve çabası ise birliği kurmak değil, birliği korumakdır. Bu yüzden siyasete ve dünya görüşünde devlet söz sahibi olacak, dünya görüşünün tekelini devlet üstlenecektir.

Ortaçağda Batı Avrupa dış tehditler karşısında, Bizansdan farklı olarak, ancak küçük feodal birimler halinde derebeylerin çevresinde kendi varlığını sürdürebilmiştir. Bu dönemde Batı Avrupanın meselesi dış tehditler karşısında kendi benliğini korumak ve üretimin sürdürülmesidir. Bu açmazları ve soyutlanmışlığı karşısında Batı Avrupada merkezi devletler yerini siyasi olarak yerel otoritelere bırakmıştır. Devletin sözkonusu olmadığı Batı Avrupada olmayan birliği sağlama ve siyasi boşluğu doldurmayı bütün Avrupada teşkilatlı Roma kilisesi üstlenmiştir.

Batı Avrupanın küçük parçalara bölünmüşlüğüne karşılık, Batı'da ideolojik birliğin tek aracı ve birlik bilincinin kitlelere yayılma merkezi kiliseler olmuştur. Kilise Ortaçağ'da tek ortak bilinç merkezidir. Kilise resmi görüşün tekelini elinde tutmuştur. Ortaçağ kilise resmini de bu açıdan değerlendirmekte yarar vardır. Gerçekte Batı'da mümkün olmayan siyasi birliğin (feodalizm) kilise aracılığıyla sağlanabilmesi için değişik kiliselerde birbirine benzer resimler öne çıkacaktır. Bu bilincin zenginleşmesi değil, fakat bilincin tekelleşmesi ve ortaklığını gösterir. Küçük parçalara bölünmüş Batı'da siyasal düzeyde birlik sözkonusu olmamasına rağmen kilise sayesinde ideolojik olarak bu ortaklık (Tek bir Batı, tek bir kilise görüşü). en basitte kurulabilecektir. Eğitimsiz geniş serf kitlelerine belli görüşlerin aktarılması için basit, şematik, sembolik ifadeler, dini imajlar önem kazanacak, resmin anonimleşmesi/ortaklaşalığı mümkün olacaktır. Papa Büyük Gregor (ölümü 6. yy. sonları) eğitimsiz, cahil halk kitleleri arasında belli bir ortaklık bilincinin yaygınlaştırılması için kilisede resmin yer almasını gerekli bulmuş, halk kitleleri resimlerde verilen belli imgelerle kimin izinden gideceğini bulmuştur. Ortaçağ'da Papa Büyük Gregor, siyasi kaygılarla kilise tören müziğini de düzenlemeyi gerekli görmüş, bütün Hıristiyan dünyasının kiliselerinde yapılacak törenlerin esaslarını belirleyip, birleştirerek kullanılacak melodileri saptamak işine girişmiştir. Büyük Gregor Batı dünyasının dört bir yanına tören müziğini birleştirme göreviyle şarkıcılar ve öğreticiler göndermiştir. Batı, açmazlarına ve soyutlanmışlığına çözüm bulamadığı bütün Ortaçağ boyunca sözsahibi olacağı günlerin özlemini duymuş, bunu dini olarak öbür dünyada kurtuluş ile ifade etmiştir. Kilisede yer alan resimlerle kitlelere imanını sağlam tutması önerilmiştir.

Ortaçağda Batı kilisesi (Roma) ile Doğu kilisesi (Ortodoks, Bizans) farklı görevler üstlenmişlerdir. Devletin olmadığı Batı Avrupa'da Roma Kilisesi Batının siyasi ve ideolojik tekelini üstlenirken, Doğu Avrupa'da siyasi ve ideolojik tekel Bizans devleti kendisi üstlenmiştir. Bizans bu tekeline uygun olarak değişmelere izin vermeyen Hristiyanlığın Ortodoks yorumunu seçerek,Hıristiyanlığı devlet dini haline getirmiştir. Ortodoks kilisesi devlete hizmet etmiştir. Bu farklılık Doğu ve Batının farklı koşullara sahip olması ile açıklanabilir.

Batı, Doğu akınları karşısında varlığını sürdürmek için iki taktik uygulamıştır. Kendi varlığını korumak ve sürdürmek için Batı Avrupa ufak feodal birimlere bölünürken, Doğu Avrupanın Doğu akınlarına karşı dolaysız olarak hedef olduğu için ufak birimlere bölünmek yerine, güçlerini birleştirerek tek bir orduyla karşı çıkması gerekmiştir. Bu nedenle Doğu Avrupa (Bizans) merkezi bir örgütlenmeye gitmiştir. Bizans aynı zamanda Doğu akınları karşısında bir set görevi görerek, Batı Avrupa'yı da koruma görevini yüklendiğinden, merkezi-ordu-devlet şeklinde örgütlenecektir. Resmi görüşün tekelini de doğrudan devlet üstlenecek, bu yüzden din devlet işi olacak, kilisenin faaliyetleri gözetlenecektir. Avrupa her yönden tehdit altında iken Batı'nın savunulması ve devamının sağlanmasını üstlenen

Bizans'ın Batı'daki rolüne uygun olarak Doğu kilisesi de Hıristiyanlığın müze bekçiliğini yapmıştır. Doğmalara saplanarak Hıristiyanlığın asli ögelerini muhafaza etmeye çalışmış, Batı kilisesinin gelişmelerine ayak uydurmayı reddetmiştir. Doğu kilisesinin bu dogmatizmine uygun olarak resim de belli kalıplarla sınırlanmıştır. Resimdeki bu dogmatik kalıpların, imgelerin tartışılması doğrudan devletin resmi görüş ve siyaset üzerindeki tekelinin ve egemenliğinin tartışılması demek olacağından kuşku ile karşılanmıştır. Bizans'ta mahkemelerde ikon önünde yemin edilmesi, vaftiz babası olarak seçilen aziz resimlerinin önünde dinsel tören yapılması ayrılıklara neden olduğundan hoşgörülmemiştir. Putperestliğe karşı koymak bahanesiyle İsa ve aziz tasvirleri bile kiliseden uzaklaştırılmak istenmiştir. Leon III'ün kült resimleri önünde dinsel törenleri yasaklamış olmasını ve Bizans'taki resim kavgalarını bu görüş ile açıklayabiliriz. Bizans'ın en büyük siyasal iç tartışması resim kavgası biçiminde ortaya çıkmıştır. Dini resimden yana olanlar (ikonophil akımı) ile resme karşı olanlar (ikonoklast akımı) arasında doğrudan devleti etkileyen, iktidar çatışması olarak kanlı mücadeleler sözkonusu olmuştur. Resim kavgası biçiminde ortaya çıkan bu mücadele 8.yy. ortalarından 9.yy. ortalarına kadar sürmüştür. Bizans'ta III.Leon, Suriye hanedanlığı döneminde tasvirler kültüne karşı savaş adı altında imparatorluk otoritesini arttırmış, kilise ve manastırların gücünü kırmaya çalışmıştır. III.Leon ikonoklasların desteği ile resimlerin önünde dinsel törenleri yasaklamış, kiliseden resmi uzaklaştırmıştır. Papa Gregor II'nin resmi yasaklayan Bizans Kayzeri III.Leo'ya yazdığı mektup ilginçtir. Papa resim yasağı konusunda putperestlik suçlamalarının yersiz olduğunu, bu resimler aracılığıyla halkın dua ve düşüncelerini tanrıya işittirmek istediğini, resmin dinsel hakikatlerin anlaşılmasını sağlayan somut bir dil olduğunu belirtecektir. (N.M. İpşiroğlu, 1983, S.46). Bu bize Batı'da resmin fonksiyonunu gösterir. Hem de Doğu ve Batı kilisesinin farklılığını işaretler. Bu kanlı resim kavgasında, diğer bir deyişle siyasi ve ideolojik tekelin ele geçirilmesi kavgasında, bütün ikonlar tahrip edilmiş, 730'da yürürlüğe giren resim yasağı kısa bir kesinti ile 843 yılına kadar sürmüştür. Bu yasakla kilise ve manastırların zenginleşerek devletin dışında siyasal ve ideolojik bir güç haline gelmesi, devlet tekelinin dışında güç olması önlenmiştir. Uzun tartışmalardan sonra karşı hareketler arasında bir uzlaşma sağlanmıştır. 843 yılında imparatoriçe Teodora zamanında resim yasağı kalkmıştır. Resim tartışması görünmezlikten sıyrılarak ortaya çıkan tanrı anlayışı ile sonuca bağlanmıştır.

Resim yasağı Hıristiyanlığa karşı bir hareket değildir. İnsan tasvirleri kiliseden uzaklaştırılmasına rağmen Hıristiyanlığı belirtecek, diğer bir deyişle Batı siyasetinden ve bilincinden ayrılınmadığını belli edecek sembolik bitki, ağaç, haç, kandil gibi işaretler kilisede yer almıştır. Ayrıca mesele resim yasağı olmadığı için Bizans saraylarında resim yasağına uyulmamıştır. Resime karşı hücumlar dini resmin yorumlanmasına karşı olduğundan imparator sarayında dini olmayan figür sanatı devam etmiştir. Sadece toplumsal ve etnik ayrılıklara sebep olabilecek yorumlara

karşı çıkılmış, merkezileştirme ile siyasi otoritenin birliği sağlanmıştır. Bizans'ta kilise birliği sağlanamayınca resmin kısıtlanması düşünülecektir. Farklı resim anlayışları, farklı düşünceleri ve mezhep farkını belirteceği için Ortodoksluktan ayrılma olarak görülecektir. Bu nedenle hem teknik olarak hem de konu olarak belli kalıplaşmalara gidilecektir. Resimde çeşitli madenlerin/malzemelerin kullanılması da bu kalıplaşmayı zorlayacaktır. İkonlar Ortodoksluk dışında gelişmelere izin verebileceği için hoş görülmeyecektir. Çünkü kişi evinde bulunan ikonlarla dini duygularıyla başbaşa kalacaktı. Bu ise kendi başına değerlendirmeleri, yorumlamaları ortaya çıkarabilir. Bu yüzden resme tek başına sahip olmanın merkezi devletin ve ona bağlı Ortodoksluğun otoritesini etkisizleştirme tehlikesi nedeniyle belli yasaklamalar sözkonusu olacaktır. İkonların evlerde kişisel tapınmaya yönelik olarak kullanılması belirlenen belli ikonografik kalıpların dışına çıkma tehlikesi taşır. Herkes evinde İsa'ya istediği elbiseyi, tacı, bıyığı yapıştırabilir, bu ise yorum farklılıklarına yol açabilirdi. Siyasi otorite/imparatorluk resme fonksiyonu açısından, geniş kitlelerin ortaklığı ve belli bir bilincin toplumsallaştırılması açısından bakmıştır.

Kiliselerde resim yasağı tartışmalarının Batı açısından yararı resim yasağından arta kalanlar sayesinde bütün Batı'nın bilincini en saf şekli ile korumak ve mükemmelleştirmek mümkün olmuştur. Sözgelişi, Hıristiyanlığın kurucusu olan İsa, zamanında önemsenmediği için, İsa'nın bir tasviri olmamıştır. Bu nedenle İsa'nın tanrı olarak kabul edilmesine rağmen, değişik görüntülerde tasvir edilmesi veya değişik imajlarla sunulması, Batı'nın birlik bilincini bozabilirdi. Ancak belli ikonografik tasvirlerle bir resim teorisi oluşturulmuş, Hıristiyanlık/Batı bilinci saf olarak tespit edilebilmiştir. Batı kilisesinin ele aldığı dini konuların yorumlanması ve biçimlenmesi zamana göre değişmesine rağmen Doğu kilisesi doğmatizme saplanarak, dini gerçeklik bile bir kalıba sokularak dondurulmuş, soyutlaştırılarak yeni yorumlara izin vermemiştir. Doğu kilisesi kutsal örnekler olarak gördüğü tasvirlerin dışına çıkmamaya özen göstermiş, gelenekten kılpayı şaşmayı kendisinde hak görmemiş veya kendisine izin verilmemiştir. Ortodoks Kilisesinde duvarlarda resmin bile yeri belirlenecek, kutsal resimlerin ikonografileri ortaya çıkacaktır. Bizans ikonlarının konuları sıkı bir teoloji programı ile saptanmıştır. İsa ve Meryem tasvirlerinin yanında havari ve ermiş ikonları, Meryem ve İsa'nın yaşamı ile ilgili sahneler, kutsal olaylar bu programın kapsamına girmiştir. Bu kalıpçılık gücünü Ortodoks Hıristiyan Kilisenin gelenekçiliğinden almıştır. Ortaçağ boyunca Batı'nın birlik bilincini ifade eden Hıristiyanlık, Avrupalılık bilinci gelenekçilik içinde dondurularak yüzyıllar boyunca muhafaza edilmesi görevi Bizans'a/ Ortodoks Kilisesine düşmüştür. Kiliselerdeki resimlerin formu yüzyıllar boyunca değişmeden sürdürülmüştür. İkonagrafik programlarla Bizans dini resmi üslupsal bir gelişim ve değişme göstermemiştir. Merkez planlı Bizans kiliselerinde merkez kubbede genellikle İsa'yı, Tanrı'yı sembolize eden sahneler bulunur. Kalıpların başında Bizans'ın da siyasi ve ideolojik tekeline uygun, herşeyin hakimi "İmparator

İsa/Pantokrator" olacaktır. İsa'nın çıkışı ve Ruh-ül Kudüs'ün inişi gibi sahneler veya İsa'nın göklerde hazırlanan tahtını veya kendini çevreleyen melekler, havariler uygulanan diğer kalıplardandır. Merkez planlı bir kilisede Meryem genellikle absidde bulunur. Meryem de birkaç tipte resmedilmiştir, kucağında İsa ile oturan, ayakta duran gibi. Merkez planlı olmayan kiliselerde ise esas absidde İsa imgesi kullanılmıştır. Burada verilen birinci derecede önemli konular gibi ikinci veya üçüncü derecede gruplanan konular da olacaktır. İsa'nın hayatı ile ilgili olanlar ikinci grup, havariler, azizler, din şehitleri gibi sayısız kutlu kişiler ise soyut biçimlerde, sembolik olarak üçüncü grup resimlere girecektir.

Bizans'ta resmin sıkı bir teoloji programıyla sınırlanması nedeniyle belli bir ifadeye ve sembolizme önem veren bir stilizasyon gelişecektir. Bu stilizasyonun etkisiyle resim iki boyutlu, yüzeysel, derinliği olmayan bir resme dönüşecektir. Bizans resminde kullanılan madenlerin ve malzemelerin özelliği nedeniyle de resim kısıtlanacak, belli bir biçimde kalacaktır. Belli geleneksel kalıplar, sürekli tekrarlarla dini ifadenin yanında ayrıntı bilinci de gelişecektir. Bu nedenle ayrıntılarda derinlik hissi verecek düzenler ve renkler de kullanma eğilimi sürekli olacaktır. Bu yönüyle Bizans resmi Rönesans'ta etkili olacaktır. Bizans resmi insan figürleri üzerine kuruludur. Bu figürlerin belli bir dini ifade ile yüklü olması amaçlanmıştır. İnsan figürü etrafındaki nesneler veya çevre elemanları konunun ikonografik bütünlüğünü tamamlamak için konulmuştur. Bizans resminde tempara, mozaik ve freskolarda kalın konturla ve katı hareketler kullanılmıştır. Merkezi Bizans olan Doğu Roma İmparatorluğu çevresinde resim sanatı Doğu Hıristiyanlığının görevlerine uygun olarak Batı kilisesinden daha özenli olmuştur.

Ortaçağ resminde Batı Antik Yunan perspektifi bozulmuş bir biçimde uygulanmıştır. Ortaçağ resminin yetkin örnekleri olan Bizans resminde ayrıntı bilinci içinde, derinlik çabası, üç boyutlu eğilim görülebilinir. Ancak dini görüşün toplumsallaştırılması gereği ve biçimlenmesi resmin zorunlu olarak düz yüzey resmi olarak kalmasına neden olmuştur.

ORTAÇAĞ RESMİNİN BİÇİMLENME ÖZELLİKLERİ

Ortaçağda Barbar akınları karşısında Batı kendi güvenliğini sağlamak amacı ile kabuğuna çekilmiş ve varlığını ufak birimler halinde korumaya çalışmıştır. Böylece kendi varlığını topyekün tehlikeye atmaktan kaçınmıştır. Ortaçağda bütün Batı Avrupa savaşlar, göçler, salgın hastalıklar, çalkantılar ve dış tehditlerle biçimlenmiştir.

Ortaçağda Batıda hem zenginliğin sınırlı olması, hem de zengin bir mimarinin yağma hedefi olması nedeni ile Batı mimarisi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sanatlarda bir gerileme sözkonusu olacaktır. Antik Yunan-Roma döneminin görkemli yapıları, parlak şehirleri yerine basit köy kiliseleri, serf evleri, hantal şatolarla zenginlik taşımayan bir mimari ortaya çıkacaktır. Bu

ilkel kilise ve şato mimarisinde zenginlikten çok korunma amaçlı olarak sağlamlık aranacaktır. Yapıların sağlamlığı için belli bir uzmanlık gerekecek ancak küçük feodaal birimler yapı mesleklerini kendi örgütlenmesi içinde besleyemeyecektir. Ortaçağda taş ustacılığı dönemin en önemli işlerinden biridir. Taş ustaları gezginci ve çok değerli olacaktır. Toplumla kaynaşmayacaklar, aracı olarak kalarak belli görevler alacaklardır. Yapı mesleklerinin bu özelliği Mason teşkilatının temelini oluşturur. Batının ihtiyacı olan ancak Batıda herhangi bir kesit ile bütünleşmeyen bu gruplar, kilise ve şatoların belli saldırılara karşı koyabilecek biçimde yapılmasında görev alacaklardır. Kiliseler korunma amaçlı, aşılması güç ikinci bir şato, kale biçiminde olacaktır.

Ortaçağda kilise ve şato mimarisi dışında sivil yapıların inşaasında uzmanlaşma gerekmeyecek, mimari en ilkel, basit, zorunlu ihtiyaçların karşılanmasına yönelik. Bu yüzden geçmişin parlak yapı meslek gelenekleri ve süsleme anlayışı unutulacaktır. Pazarın sınırlılığı, belli meslekleri yapan kimseleri besleyemeyecek, bu ortamda çeşitli zanaat ve sanat bilgisi ortadan kaybolacak, uzmanlaşma sözkonusu olmayacaktır.

Ortaçağda resim varlığını kiliseye borçlu olmuştur. Kilisenin resim sanatı ile ilgisi sanatsal kaygılardan çok, dinsel kaygılarla olmuştur. Resmi görüşün tekelini elinde tutan kilise görüşlerini aktarmak için resmin düzenlenmesi ile bizzat ilgilenmiştir. Ortaçağda Batı'nın birliğini temsil eden kilise resimde kişisel bir yaratışın ortaya çıkmasını engellemiş, resim varlığını anonimleşerek sürdürebilmiştir. Ortaçağda resim pazarının yalnız kiliselerle sınırlı kalması ve anonim bir resmin sözkonusu olması nedeniyle resmin konusu dini imgeler ile sınırlı kalmıştır.

Ortaçağda, devletin yokluğunda askeri açıdan belli bir otorite sağlayan ve mahalli bir gelenek oluşturan feodal beyler dini bütün birer Hıristiyandırlar. Kilise en büyük siyasal güçtür. Dış tehdit karşısında askeri olarak üretimin korunması ve sürdürülmesi görevini üstlenen feodal beyler ressam beslemek yerine, kendi sınırlı görüşlerini aktarabilecek ve kendilerini eğlendirebilecek, halk şenliklerinde de yer alan Ortaçağ saz şairlerini beslemişlerdir. Halk şairleri gezginci olmaları nedeniyle sürekli olarak tek bir feodal beyin himayesinde değildirler, birden fazla feodal bey ve köylülerin katkısıyla varlıklarını sürdürebileceklerdir. Bu dönemde şatolarda resmin fazlaca görülmemesi veya varlığının tartışmalı oluşu bu görüşle açıklanabilinir. Feodal beylerin resmi görüşün tekelden, kilise tarafından yönetilmesine karşı çıkabilecek görüşleri, diğer deyişle çözümleri olmadığı için resmin (müziğin de) kişiselleşmesi sözkonusu olmamıştır. Batı resminde değişme kilise tekelinin çözülmesiyle başlamış, devlet ve kilisenin egemenlik savaşı resme ve müziğe yansımıştır.

Ortaçağda resim, özel bir bilgi, beceri ve ustalık gerektirmeyen, sıradan bir elişi olarak kalmıştır. Ressamlık bağımsız bir meslek, resim sanat olarak ortaya çıkmamış, badanacılığın, sıvacılığın veya esas işin yanında ikinci, üçüncü meslek ve iş olarak varlığını sürdürmüştür. Resim ve ressamlığın Batı dillerinde etimolojik açıdan kökenleri boyacılık ve badanacılıktan gelmektedir. Kilisenin görüşlerinin aktarılmasında resmin görevi nedeni ile Doğu Hıristiyanlığında/Bizans'ta resim yapan uzmanlar sözkonusu olmadığından papazlar görevlerinin yanında resim işleriyle de uğraşmışlardır. Batı Avrupa'da da kiliselerde papazlar kendi işlerini kendileri görmüşler veya önemli kiliselerin dışında resim işleri aayaağa düşmüştür.

Ortaçağda anonim kilise resimlerinin yanında yine kilisenin tekelinde elyazmaları içinde resimlere de rastlayacağız. Ancak bu resimler/elyazmaları kilisenin içinde çok özel bir kültür biçimlenmesine hitap edecektir. Kilisenin Batı içindeki ideolojik tekeline uygun olarak geniş kitlelere verilen bilgilerin yanında, elyazmaları içindeki resimlerle uzmanlara yönelik bir bilgi biçimi ve resim de ortaya çıkacaktır. Bu resimler yine kilisenin görüşünün dışına çıkmayacak, ancak özel bir kültür ürünü olacaktır. Resimlerin dini olmasına rağmen elyazmalarında kullanılan dilin Latince olması bu resmin/elyazmalarının sınırlılığını gösterir. Bu elyazmalarına/resimlere herkes sahip olamayacak, kilise çevresinde belli kişilerle sınırlanacaktır. Bu resimler çok kısıtlı bir beğeniye ve uzmanlığa hitap ettiği için daha özenli olacaktır. Elyazmalarında görülen resim ve ideoloji yine hiristiyanlıkla ve anonim görüşlerle/resimlerle sınırlıdır, yeni bir görüş getirmez. Ancak parlak renkleri ve halkın anlamadığı bir dille, Latince yazıları ile, bilginin kilisenin tekelinde olduğunu belli edecek, kendilerini halktan ayıracaklardır. Gerçekte bu resimlerde anonim bilgilerin dışında bir görüş, derinlik olmamasına rağmen halkın gözünü boyayacaktır. Elyazmaları içinde görülen resimler ustalık açısından yaygın anonim resimlerden farklı olmasına rağmen meselenin derinliğine inilemediği için farklı bir boyut ve zenginlik kazanamayacaktır.

Ortaçağda Batı perspektifi değişmemesine rağmen ressimde bozuk bir perspektif kullanılmıştır. Resim bilgisinin yetersizliği yanında buna bağlı olarak teknik yetenek yetersizliği de resmin zorunlu olarak iki boyutlu, düz yüzey resmi olarak biçimlenmesini gerektirmiştir. Kilise-anonim resimlerinde ustalığa gerek olmayan, şematik, basit, boyanması kolay düz renklerle, gölgesiz, stilize resim yapılmıştır. Kilise resmi tek yönlü-tek noktadan bakış açısınaa uygun bir resimdir. Ancak, teknik beceriden yoksun, acemi resim anlayışı ile sadece düz yüzey resmi olarak biçimlenmiştir. Doğu/minyatür resmi ile yakınlığı sözkonusu değildir. Doğu/minyatür resim anlayışı beceriksizlik sonucu, zorunluluk nedeniyle düz yüzey resmi olarak biçimlenmemiştir. Doğunun dünyaya çok yönlü, değişik noktalardan bakış açısına uygun resme ait perspektif anlayışına uygun olarak düz yüzey resmi şeklinde biçimlenmiştir.

Ortaçağ resim bilgisi/resimde uzmanlık, resim pazarın sınırlılığı nedeniyle yetersiz kalmıştır. Teknik beceriden yoksun bu anonim resim anlayışının kilisenin duvarlarıyla çerçevelenmesi ve kullanılan boya tekniği de resmi sınırlanmıştır. Kilisede mimari bir form üzerinde bulunan dini resimler uzaktan seyredilen, büyük boyutlu resimlerdir. Bu resimler duvarlara yapıldıkları için kilisenin mimari çerçevesine uymak zorunda kalmıştır. Yine, sunak masası tabloları da adından anlaşıldığı gibi yeri belirli, kilise ile uyum içinde bulunan resimlerdir. Resmin kilisenin mimari ölçülerine uymak zorunda kalışı ve dini fonksiyonu, resmin biçimini koşullamıştır. Ortaçağda resim daha çok kilisenin duvarlarında fresko tekniği ile yapılmıştır. Resim yapılan mekanın büyüklüğü ve çerçevesinin düzensizliği (resim daha çok kubbede ve absidde daha almıştır), bu büyük boyutlu mekanı belli bir dini resim ile doldurmak kaygısı resmin yapılmasında belli dezavantajlar sağlayacaktır. Sözgelişi kiliselerin yarım daire şeklinde, çoğu tonozla örtülü, parçalanmış bölümü, eşkenar çokgen şekillerinde olabilir. Bunun içine İsa, Tanrı oturtulmuş, kalan boşluk ise azizler ve meleklerle doldurulmuştur. Bizans bu dezavantajları aşmak için resmi belli bir teoloji programı ile sınırlamış, belli bir ikonografi geliştirerek resmin yerini bile belirlemiştir. Batı Avrupa'da da Bizans'taki kadar düzenli olmasa da kilisenin kutsal görülen yerlerine yapılacak resimler ve konuları belirlenmiştir. Dini görüşün toplumsallaştırılması gereği geniş ve düzenli olmayan bir mekanın resim ile doldurulma kaygısı resim tekniğini zorlamıştır. Resim parçalanmış, kolay anlaşılması için stilize edilmiş, derinlik verilmemiştir. Esas konunun arkasında ayakları yere basmayan ikinci, üçüncü dereceden temalarla doldurulmuştur (melekler, azizler gibi). Resim yapılan geniş yüzeyde fırça iyi yürümediği için boya sulandırılmış, kalın fırçalarla duvara sürülmüştür. Belli bir ustalık da olmadığı için tonlama yapılamamış, ayrıntılara girilmemiş, bütün bunlara bağlı olarak Batı geleneksel perspektifine göre perspektif bozukluğu ortaya çıkmış ve resim zorunlu olarak derinliği olmayan, düz yüzey resmi olarak kalmıştır. Uzmanlığın sözkonusu olmadığı Fresko tekniği de resmin iki boyutlu, ayrıntısız olarak biçimlenmesini zorlamıştır. Fresko yaş duvar sıvası üzerine hafif toprak boyalarla çalışılan bir resim tekniğidir. Renk elde etmek için kullanılan tozu kullanmadan önce karışım elde edilene kadar sulandırılır, duvara sürüldüğünde yaş sıva kurudukça renkler sabitleşir. Temparalarda ise kullanılan sıvı öge yumurtadır. Resim yapılan yözey ve sıvı öge çok çabuk kuruduğu için çok hızlı ve titiz olmayan bir şekilde kısıtlı birkaç renge bağlı olarak çalışılması gerekmiştir. Resmin yüzeye geçirilmesinde zamanla yarışılmıştır. Bu nedenle Ortaçağ fresko resminde ayrıntı olmayacak, renk tonları arasında dereceli geçiş, ışık-gölge imkanları sağlanamayacaktır. Resmin özensiz ve çok çabuk yapılması nedeniyle figürler fiziksel bir tutarlılık, hacim kazanamayacaktır. Özensiz çalışma ve teknik beceri yetersizliği nedeniyle resmin duvara geçirilmesinde deformasyon ortaya çıkacaktır. Usta olmayan kişiler tarafından yapılan doğa, insan ve mekan düzenlemelerinde derinlik verilemeyecek, insan figürlerinde kişisel ifade olmayacak, anatomi bilgisi bulunmayacaktır. Bütün bunlara rağmen resmin kilisedeki

görevinden vazgeçilmemiş, teknik bilgi ve beceri noksanlığına rağmen perspektifi bozuk, basit ve şematik olan bu resim, Batı'nın açmazları ve soyutlanmışlığının ifadesi olarak meselenin geçici öngörünüşünü vermiş, resmin kilisedeki fonksiyonunu sağlamıştır.

Fresko tekniğinin mahsurlarını gidermek için Rönesans'ta, belli ustaların emrinde kurulan bir ekiple çalışılmış ve kopyaya izin veren karton tekniğini geliştirmiştir. Ancak kiliselerin ölçüleri aynı olmadığı için her çalışmada ayrı kopyalar hazırlanması gerekmiştir. Rönesans'ta ve sonrasında yaygın olarak kullanılan bu tekniğe göre resim yaş sıvaya geçirilmeden önce kalın ve sağlam bir karton taslak üzerine yapılır. Bu teknikte karton taslağa freskosu yapılacak resim konu resmin orjinal boyutlarında çizilerek, taze sıvanın üzerine, kartonun arkasına püskürtülen renkli boya duvara çıkacak şekilde bastırılır, sivri uçlu kalemle duvara çıkarılıp, bu çizgilerin içi sonradan doldurulur. Bu teknikle aynı konular perspektif bozukluğuna yolaçmadan ayrıntılı bir şekilde resmedilmiştir.

Batı Ortaçağ resim anlayışı Batı dünya görüşünün ve zenginliğinin sınırlılığı nedeni ile tekniğin ve bir başka resmin gelişmesine, biçimlenmesine izin vermemiştir.

B.- ORTAÇAĞ İÇİNDE FARKLI EĞİLİMLER

Batı'da bütün Ortaçağ boyunca kiliselerle sınırlı kalan ve bir sanat, meslek düzeyine yükselemeyen resim ancak Rönesans/Yeniçağ döneminde güzel sanatlar düzeyine yükselmiştir. Batı sanat tarihi içine Rönesans'ı Batı'nın iç gelişmeleriyle açıklama girişimi olarak birbirini izleyen Roman ve Gotik dönemler sıkıştırılmıştır. "Erken Rönesans" veya sözgelişi "Gotik Rönesans" denilen bu dönemlerle Batı Rönesans'ta yaptığı aşamayı kendi doğal gelişmesine bağlamıştır. (Turani, 1983, s.329). Gerçekte Rönesans'a/Yeniçağa kadar olan gelişmeleri de Ortaçağın içine katarak açıklamak gerekir. Batı bu dönemlerde de Ortaçağın/ feodalitenin çerçevesini aşamamıştır.

Roman ve Gotik dönem birbirlerini aşan gelişmeler değildir. Ortaçağ içinde iki ayrı eğilimdir. Geçmişte Batı içinde farklı iki eğilim olarak ortaya çıkan Batı Avrupa/Roma Kilisesi ile Doğu Avrupa/Bizans ayrımı belli bir farklılaşmayı ifade edecek, ancak birbirlerini aşan gelişmeler olarak dağerlendirilmesi sözkonusu edilemez. Roman ve Gotik, Roma Kilisesi ile Bizans gibi Ortaçağ içinde farklı iki ayrı eğilimi ifade edecektir. Batıda belli bölgelerin ilişkilerindeki değişmelere ve farklı rollerine bağlı olarak sanatta da belli farklılaşmalar olacaktır. Ancaak bunun sonuçları Ortaçağ içinde kalmıştır.

Bütün Ortaçağ boyunca belli farklılaşmalara rağmen Ortaçağın temel özellikleri değişmemiştir.

1- Ortaçağda Batının Doğu ile ilişkilerinin sınırlanmıştır.
2- Antik-Yunan Roma döneminde kendi lehine olan Doğu Batı ilişkileri üzerindeki denetimini yitirmiştir.
3- Karanlık çağ olarak nitelenen Ortaçağı belirleyen bu ilişkiler Batıda 1000 yıl gibi uzun bir süreyi kapsamıştır.

Batının Doğu ile ilişkilerinde bazı olguların değişmesine rağmen Ortacağın temel nitelikleri aynı kalmıştır. Ortaçağ içindeki gelişmeleri ve farklılaşmaları bu çerçeve içinde değerlendirmek açıklamak mümkündür. Ortaçağ içinde Ortaçağın temel özelliklerini aşmayan ancak Ortaçağın bazı zenginliklerini ve farklılıklarını gösteren Roman ve Gotik olarak adlandırılan bazı değişiklikler sözkonusu olabilecektir.

Roman ve Gotik dönemin başlangıcı olarak gösterilen 11.yy.'dan Rönesans'a kadar uzanan Ortaçağ döneminde Batı Doğu ile kurduğu ilişkiler sayesinde (savaş ve ticaret) feodalizmin kendine kapalı kabuğunu kırarak dünya uygarlık tarihine katılmıştır. Batı'da haçlı seferleri ile başlayarak Rönesans'a kadar uzanan dönemde Batı Doğu ile ilişkileri açısından önemli gelişmeler yaşamıştır. Batıdaki yeni gelişmeler sanatsal ve tarihsel açıdan farklılıklarına rağmen kesin olarak birbirlerine karşıt olmayan, farklı bölgelerde, farklı anlayışları belirtecek şekilde ortaya çıkar. Bu anlayışlar özellikle kilise mimarisindeki değişikliği ifade eden Roman ve Gotik sanat dönemleri olarak tanımlanmıştır.

1.- ROMAN SANAT

Ortaçağda Doğu karşısında Batı Avrupa'da kurulu çıkarları ve düzeni askeri olarak savunan ve Avrupa bilincinin muhafızlığını sürdüren Bizans'ın tarihi görevi ve anlamı 10.yy.'dan sonra kuşku ile karşılanmıştır. Batı, feodal sistem sayesinde barbar saldırıları karşısında bağışıklık kazanmış ve varlığını sürdürebilmişti. Bizans'ın Doğu önünde aynı başarıyı gösteremediği bir dönemde Normanlar'ın İslamiyet karşısında Sicilya'da başarılı olarak Arap İslam egemenliğine son vermesi ve İspanya'da Müslümanlar karşısında kazanılan başarılar Bizans'ın tarihi görevini ve anlamını tartışılır bir duruma getirmiştir. Bu gelişmeler karşısında Batı'nın Asya'ya karşı direncini temsil eden Bizans'ın manevi liderliği kuşku ile karşılanmış, Batı Avrupa Bizans'tan ayrı ve bağımsız bir Avrupa bilincini yaşatma görevini kendisi üstlenmiştir. Doğu karşısında Bizans'ın gücüne ve varlığına gerek duymadan Doğu ile doğrudan ilişkileri, doğrudan savaş ve doğrudan ticaret görüşünün savunuculuğunu yapan Batı kilisesi, Doğu kilisesinden karşılıklı suçlamalar ve aforozlarla koparak, Batı Avrupa'nın Doğu karşısında sözcülüğünü üstlenmiştir. Dünyanın en büyük çatışmasında, Doğu Batı çatışmasında, Doğu ile doğrudan ilişki görüşüyle aktif bir rol oynayan Roma Kilisesi bütün Batı Avrupa'nın sözcülüğünü ve

öncülüğünü üstlenmiş, Batı'nın siyasal bilincini temsil etmiştir. Roma Kilisesi Batı'nın sözcüsü, Katoliklik siyasi temel olacaktır.

Batı'nın feodal, küçük savaş ve üretim birimleri yerine büyük ordu gücünü örgütleyen ve bu gücün Doğu'ya karşı kullanılmasında aktif bir rol oynayan Roma Kilisesi siyasi olarak büyük avantaj elde edecektir. Kilise Akdeniz bölgelerine yapılan haçlı seferleri organize etmiş ve bu seferlere etkin olarak katılmıştır. Müslümanların elinden kutsal yerlerin kurtarılması ve kutsal savaş çığlıklarıyla bu seferlere katılanlara cennet kapılarının karşılıksız olarak açılacağı propogandası ile Doğu/Müslüman mallarını hedef göstermiştir. Kilise dini otoritesini dünyevi işleri de kapsayacak biçimde genişletince evlilik, ölüm, kadastro, eğitim, mahkeme vb. dünyevi konularda söz sahibi olmuş, devletin görevlerini üstlenmiştir.

Doğu ile doğrudan ilişki (savaş ve ticaret) görüşünü savunan Katoliklik, Doğu ile kurulan ilişkilerde çıkarları olan Batı merkezlerinde yayılacaktır. Doğu Akdeniz ticareti stratejisi İtalya'nın tekelinden geçtiğinden bu ilişkiye katılan Batı Avrupa'daki önemli merkezler Roma çıkar grubuna, Roma Kilisesine bağlanmıştır. Haçlı seferleri sırasında haçlıları gemileriyle taşıyan İtalyan şehirleri Doğu ile Batı arasında ticari bağlantıyı da sağlayacaktır. Haç yollarından insan akışı sağlandığı gibi mal akışı da sağlanacaktır.

Doğu ile kurulan bu yeni ilişkiler mevcut çerçeve içinde ortaya çıkmıştır. Bu yeni ilişkilere bağlı farklı bir örgütlenme sözkonusu değildir. Bu ilişkiler ilerde Rönesansı veyaa yeni bir çözümü ortaya çıkarmayacak ancak Rönesansta bu ilişkilerden faydalanılacaktır. Roman dönem varolan çerçevenin ve kurulu kalıpların dışında yeni ilişkiler arama çabasına kilisenin girdiğini gösterecektir.

Doğu karşısında kilisenin önerdiği siyaset başarıya ulaşamamıştır. Haçlı seferleri başarısızlıkla sonuçlanmış, Anadolu ve Suriye'de kurulan küçük haçlı devletleri uzun ömürlü olmamıştır. Eğer bu siyaset başarıya ulaşmış olsaydı kilisenin Kutsal Roma İmparatorluğu yaratma çabaları da başarıyla sonuçlanırdı. Ancak kilisenin bu çabaları Batı için çözüm olmamış, Batı mevcut ilişkileri feodalizmin çerçevesini, diğer bir deyişle feodalizmin hiyerarşisini aşamamıştır. 1096 yılından başlayarak iki yüzyıl süren haçlı seferleri ve bu seferlerin sonuçları Ortaçağın içinde kalmıştır. Kilise bu dönemde ulaşmış olduğu büyük siyasi gücüne rağmen, önerdiği siyasetin Batı'nın açmazlarına çözüm olmaması nedeniyle, Batı'nın Ortaçağ dönemindeki siyasal örgütlenmesinin, feodal hiyerarşinin bir benzerini oluşturmuştur. (Kilise hiyerarşisinin başında Papalık ve onun hükümet örgütü, ondan sonra kardinaller, evekler, abbeler gelmiş, merdivenin en alt basamağında ruhani bölgelerin papazları bulunmuştur). Kilise mevcut çerçevenin bozulmaması için, siyasi olarak en güçlü olduğu dönemde engizisyon mahkemeleri kurmuş, Batı kurulu düzeni zaafa uğratacak değişikliklere şiddetle karşı koymuştur.

Devletin görevlerini üstlenen Roma Kilisesi feodal hiyerarşiyi örgütlenmesinde olduğu gibi savunmasında da tekrar etmiştir. Kilisenin kendine bağlı bir askeri gücü olduğu gibi, kilise yapıları da feodal beylerin şatolarına benzeyecektir. Roman olarak adlandırılan bu kilise mimarisi kilisenin dini görevlerinin yanında Batı'nın son savaş gücünün örgütlenmesini ve üretimin korunmaası, sürdürülmesi görevlerini kiliseye düştüğünü ifade edecektir. Kilisenin siyasal/askeri gücü kilise mimarisinde tipik ifadesini bulduğu için bu dönemin kilise mimarisi Roman olarak farklılaşacaktır. Kiliseler Papa'nın dini ve dünyevi otoritesini ifade eden ve saptayan yapılar olmuştur. Roma/Roman kilisesi çıkar grubuna bağlı ülkelerde tek ve belli bir kilise mimarisi gelişecektir. Bu kilise mimarisinde kilisenin Kutsal Roma İmparatorluğu'nu canlandırma hevesinin bir ifadesi olarak, Kral Papa birleşmesi yapıda ifade edilecektir. Roman kiliseleri taşla tahkim edilmiş, kesintisiz kalın duvarları ve bu duvarların üzerine bindirilmiş kubbeleri, duvarlarda dar birer aralık şeklindeki pencereleriyle o çağın en önemli sivil yapıları olan şatolara/kalelere benzeyecektir. Bu taş duvarlar şatoların kulelerine benzer çan kuleleriyle güçlendirilmiştir. Bütün bu güçlü mimari unsurlar sanatsal veya dini endişelerden çok bu yapılara kütlesel güçlülük ve güvenlik kazandırmak içindir. Ancak kilise yapısına yüklenen bu savunma amaçlarının yanında kilisenin kendisine üstünlük sağlayan dini görevleri de gözetilmiştir. Kilise kendi görüşlerini yaygınlaştırmak ve kitleleri görüşüne katmak için kilise mimarisi yanında diğer sanatlara da yine bu mimariye ve görüşlerine katkıları ölçüsünde yer verecektir.

Roman sanat döneminde kilisede geniş boş alanlar olmasına rağmen resimden çok az faydalanılmıştır Zaten keşişler için inşa edilen kiliselerde ve manastırlarda resmin ve heykelin yer almadığı bilinmektedir. Roman döneminde Roma/Roman kilise anlayışına uygun heykellere daha çok yer verilmiştir.

Roman döneminde geçmişte muntazam olmayan yığma taşlarla yapılan kilise yapıları yerine daha kütlevi ve görkemli yapılar inşa etmek için duvar örgüsünde dikdörtgen prizma biçiminde kesme taş bloklar kullanılmıştır. Bu taşların üst üste gelmesi ve muntazam işlenmesi için taş işçiliğinde belli bir ustalık ve ekip gerekmiştir. Bu taş işçiliği ve ustalığı kilisenin amaçlarına uygun heykel sanatının gelişmesini sağlayacaktır. Hıristiyan dogmaların ifadesi olan çeşitli sahneler ve kutsal kişilerin anonim heykelleri resme göre daha kaba fakat kütlevi nitelikleriyle Roman kilise mimarisine daha uygun ve daha heyecan verici, daha dışa dönük ifade taşıdığı için resim yerine tercih edilmiştir. Roma kiliselerinde giriş kapılarına, sütunlar, çerçeveler, kapı yüzleri gibi yerlerde resim yerine rölyefler, taş işlemeciliği uygulaanmıştır. Anonim heykel sanatının yanında papalar, kardinaller gibi dini ve siyasi açıdan güçlü ve zengin liderlere yönelik özel bir beğeniye uygun, kişisel heykeller, dinsel eşyalar, çok ince işlenmiş küçük çarmıhlar da yapılmıştır.

Roman sanat döneminde de resim, tema ve biçim açısından heykel sanatıyla yakın ilişkidedir. Resim anonim konulardan uzaklaşmamıştır. Belli bir zenginleşmenin, ustalığın ve tekniğin gelişmesine paralel olarak heykel sanatında olduğu gibi resimde de öngörünüşü verecek vücutların modle edilmesi, hacim, ışık, anatomi bilgileri bozuk bir perspektifle uygulanmaya çalışılmıştır.

Roma kilisesinin din devleti egemenliği görüşü nedeniyle seçilen kalıbın önemi olacaktır. Kilisede en çok kullanılan anonim resmin ana teması, çevresindekilere egemen bir şekilde oturan, hem dünyevi imparator hem de dini lider İsa'nın egemenliği kalıbıdır (Pantokrator İsa). Bu kalıp tüm kilisenin görüş açısını kapsayan absidde (yarım kubbede) bulunacaktır. Bu genel kalıba göre absidde badem formu ortasında çevresindekilere egemen bir şekilde oturan İsa yer alacak, yanlarında ise sınırlı boşluklarda azizler, melekler yer alacaktır. Bizans Doğu kilisesinin de en önemli kalıbı olan bu konunun Bizans'ın önemini yitirmesinden sonra Batı kilisesinde önem kazanması ilginçtir. Bizans'ın tarihi önemini yitirmesiyle daha önce birbirleriyle çatışan Latin-Roma ve Yunan-Bizans kiliseleri farklılıklarına rağmen tek bir Batı kimliğinde uzlaşmışlardır. Özellikle Roma kilisesi birçok Pantokrator İsa tasvirinde, örneğin Kefalu Katedralinde İsa'nın elindeki kitabın bir sayfası Yunanca diğer sayfası ise Latince yazılar yanyana yer almıştır.

2.- GOTİK SANAT

Roma/Roman Kilise mimarisi Doğu ile ilişkilerde Batıyı örgütlemeye çalışan bir anlayışın ifadesidir. Ancak Doğu ile İlişkilerin kesin denetimi Roma kilisesinin tekelinde ve denetiminde olmadığı için kendi dışında Doğu Batı ilişkilerini engelleyemeyecektir. Sözgelişi, Baltık ile Akdeniz ticari ilişkisi çok eski bir ticaret yoludur. Ortaçağ boyunca mevcut feodal çerçevenin yanında denetim dışı olarak varlığını sürdürebilmiştir. Roma/Roman kilisesinin yürüttüğü ilişkilerin yanında farklı eğilimler ve arayış çabaları da vardır. Feodalizmin denetimi ve belli kalıpları dışında, özel kişilerin, özel ilişkiler geliştirme çabasına uygun olarak özellikle kilise mimarisinde ve resminde belli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Kilise dışındaki değişik eğilimler kendilerini Gotik sanat ile ifade etmişlerdir.

Avrupa'da mevcut ilişkiler sisteminde (feodalizm) bir değişme olmamasına rağmen Doğu'nun vermiş olduğu imkan ve güç sayesinde mevcut çerçevenin dışında arayış çabaları mümkün olmuştur. Batı, zengin Müslüman şehirlerinin tüketim ihtiyacını karşılamak üzere Akdeniz kıyılarında Doğu ile kurduğu ilişkiler sonucu feodalizm çerçevesi içinde eklenti bir ticaret ve bu ilişkilerin örgütlendiği eklenti şehirler ortaya çıkmıştır. (Tuna, 1987, s.149). Batı'nın Doğu ile ticareti tek yönlü olmamıştır. Haçlı seferleri sonrasında Batı'da Doğu'nun tanınan ürünlerine, egzotik meyvelerine ve Doğu'ya ait lüks eşyaya talep olmuştur. Batı'nın

içlerine ve kuzeyine kadar gönderilen bu malların karşılığı madeni eşya ve yünlü kumaş olarak ödenmiştir.

Batı bu dönemde yeni bir ekonomi ve çıkar sistemi kuramamasına rağmen belli kişiler bu ticaretten zenginlik sağlamış, ancak mevcut düzenin çerçevesini aşacak toplumsal çözüm sözkonusu olmamıştır. Ortaçağda Doğu-Batı ilişkileri Doğu Akdeniz ticareti ile sınırlı kalmıştır. Akdenizdeki stratejik noktaların kontrol ve denetimi Müslüman Araplar ve daha sonra da Türklerin elinde olduğundannedeniyle Batı Doğu ile kurduğu ilişkileri kendi lehine çevirememiştir.

Roman ve Gotik Ortaçağ içinde aynı dönemde farklı bölgelerde ortaya çıkan iki ayrı eğilimdir. Bu iki tarz kiliseye de giren belli arayış çabalarını gösterecektir. Doğu ile doğrudan ilişkiyi savunan Papa-Roma Kilisesi haçlı seferlerindeki başarısızlığına rağmen dünyevi otoritesini arttırmıştır. Roma kilisesinin kolonyalist girişimlerinden çıkar sağlayamayan Fransa, İngiltere ve Almanya Papa'nın dünyevi ve dini otoritesini tartışacaktır. Batı ülkelerinde güçlenen zengin tüccarlar, krallar/devletler Roma Kilisesinin din devleti egemenliği görüşüne karşı çıkmışlardır. Gotik dönemin en önemli tartışması piskoposları kralın mı yoksa papanın mı atayacağı konusundaki anlaşmazlıklar olmuştur. Bu konuda söz sahibi olarak Kral-Devlet, Papa-Kilise'nin dünyevi otoritesini sınırlamak istemiştir. (Bu tartışmaların ardında kilisenin denetiminde olan evlilik, ölüm, kadastro, vergi ve eğitim gibi dünyevi konularda Devletin-Kralın söz sahibi olma isteği yatmaktadır).

Fransa, İngiltere ve Almanya'da büyük bölgelerin Doğu'nun zenginliği sayesinde dünya ilişkiler sistemine katılmasıyla Roma Kilisesi en büyük silahı olan "aforoz etme" ile halkı ve Kralı korkutamayacaktır. Gotik dönem öncesi aforoz etme, Batı dışında kalma, diğer deyişle Roma Kilisesi siyasetinin dışına düşmek olacağından korkutucu olacaktır. Ancak Gotik dönemde özel ilişkilerin mümkün olması nedeniyle aforoz silahının gücü kırılacaktır. Ancak Papa ile Kral, Kilise ile Devlet çatışmasına rağmen, Batı lehine yeni bir ekonomi ve çıkar sistemi kurulamadığından Batı Kilisesi gücünü korumuştur. Bu yüzden, Roma Kilisesi dışında mistik inançların yaygınlaşmasına rağmen, Roma Kilisesi bölünmemiştir.

Bütün Ortaçağ boyunca kilisenin birliği ve mimarisi belli görüşün tekelini ve siyasi gücü ifade ettiği için önemli olmuştur. Kiliseler bu dönemde de şatolar ve saraylarla birlikte Ortaçağın en önemli yapısıdır. Şatoların, sarayların ve kiliselerin yapımında bu yapıları yaptıran güçlerin görüşü esas olmuştur. Krallar, soylular ve kilise bu yapıların inşaasında kendi askeri-siyasi otoritelerini göstermişlerdir. Mimarlığın bir meslek olmadığı bu dönemde bizzat kendileri bu yapıların inşası ile meşgul olmuşlardır.

Zengin Roman kiliseler dış saldırılara karşı tahkim edilmiş kütlevi yapılardı ve papaların otoritesinin ifadesiydi. Gotik tarzdaki görkemli katedraller ve kiliseler ise kralların, piskoposların ve zengin tüccarların etkinliğini ifade eden yapılar olmuşlardır. Gotik kilise mimarisi Roma Kilisesi ile çatışan zengin tüccarlar, büyük piskoposluk bölgelerinde güçlü kralların idaresinde bulunan İngiltere, Fransa ve Almanya'da görülecek, İtalya'da Gotik mimari yerleşmeyecektir. Roma Kilisesi ile uyuşamayan güçlü krallar mevcut çerçeveyi aşan yeni bir çıkar sistemi oluşturamamaları nedeniyle kiliseye bağlı kalmışlar ancak onunla çatışmaktan da geri kalmamışlardır. Bu yüzden kilise dönemin en önemli kurumu ve yapısı olmaya devam etmiştir. Gotik katedraller ve kiliselerde Roma / Roman kilisesinin dünyevi otoritesini belli eden tahkim edilmiş taş duvarlar yerine, duvarlarda geniş pencereler açılmış, kütlesel payeler kaldırılarak kilisenin uhrevi, dini görevi öne çıkarılmıştır. Gotik katedraller bu yüzden "Gökyüzü/Göksel Kilise" olarak adlandırılmıştır. (Gombrich, 1986, s.137).

Gotik kilise mimarisinin değişmesi ve resmi görüş üzerindeki tartışmalar, çekişmeler kilisenin görüşlerinin toplumsallaştırılmasına ve kilise mimarisine sıkı sıkıya bağlı olan resmin biçiminde de değişikliklere yol açmıştır. Gotik kilise mimarisinin bir özelliği olan yapı duvarlarının parçalanmasıyla büyük boyutlu freskolara yer kalmamıştır. İtalya ve etkisindeki bölgeler dışında Avrupa'nın diğer bölgelerindeki kiliselerde belli görüşlerin fresko aracılığıyla anlatımı ortadan kalkmıştır. Görkemli Gotik katedrallerde ve kiliselerde bol ve geniş pencereleri doldurmak, dışarıdan gelen bol ışığın hepsinin içeri girmesini engellemek maksadı ile renkli cam işçiliği/vitray resmi uygulanmıştır. Zengin ve kalabalık şehirlerin ortaya çıkması büyük atölyelerin açılmasına ve bu ihtiyaçların giderilmesine imkan vermiştir.

Gotik döneme Erken Rönesans denilmesine rağmen renkli cam işçiliği/vitray resmi Rönesans'ın ana vatanı olan İtalya'da yerleşmemiştir. Vitray resminin konuları din ile sınırlıdır, belli kalıplar uygulanmıştır. Gotik katedrallerin büyük pencereleri demir veya kurşun çubukların eğilip, bükülmesiyle değişik bölmelere ayrılarak, bu bölmelere bir kareden ötekine geçilerek bakılmak üzere renkli cam kalıpları sıralanmıştır. Bu renkli camlar küçük panolar halinde ve her figürün çevre çizgisini oluşturan kurşun şeritlerle birbirine bağlanmıştır. Vitray resmi tekniği ile figürlerin ifadelerini vermek, doğayı ve mekanı üç boyutlu perspektife göre resimlemek mümkün olmadığından zorunlu olarak stilize çizgiler kullanılmıştır. Sözgelişi ifadeler yüzlerden çok cüretli el ve kol hareketleri ile belirtilmiştir. Arka planlar da stilize çizgilerle, sözgelişi deniz birkaç dalgalı çizgi ile, verilmiştir.

Vitray resmi derinlik verilemeyen, küçük renkli cam parçalarının birleştirilmesi tekniğidir. Bazı zor oksitleştirme yolları hariç camın saydamlığı nedeniyle tonlama imkanı olmamıştır. Bu yüzden vitray resmi derinlikten yoksun, tonlamasız, stilize, bozuk perspektifli, iki boyutlu düz yüzey resmi olarak biçimlenmiştir. Özel ilişkilere uygun olarak kilisede altar resimleri ortaya çıkmıştır.

Roma kilisesinin denetimi dışında Doğu ile ilişki kuran zengin piskoposluk bölgelerinde güçlü ve zengin şehirler hem hükümet hem de ticari merkez olarak önem kazanmışlardır. Doğu Batı ticareti sayesinde zenginleşen soylular, tüccarlar, sanatkarlar ve bu ilişkilerden pay almak için şehirlere akan geniş halk kitleleri kendilerine üstünlük kazandıran konumları ve rolleri ile övünmüşler, ayrıcalıkları üzerinde kıskançlıkla durmuşlardır.

Gotik dönemde ortaya çıkan Altar ve vitray resimleri belli görüşlerin ortaklığını amaçlayan resimlerdir. Resimleri yapan değil ama, resimleri ısmarlayan kişi bu açıdan önemli olacaktır. Ortaçağ çerçevesi dışında özel ilişkiler arama çabasına ve bunun kısmen başarılı olmasına uygun olarak anonim resmin kalıplarından ayrılmadan özel resim siparişleri ortaya çıkacaktır. Doğu ile ilişkiler kişisel bir girişim olarak kaldığı için özel kişilerin ısmarladıkları resimler anonim resmin kalıplarından ayrılmamıştır. Ancak kişilerin ısmarladığı resimler ile Batı içinde belli kişiler kendi önemlerini ve ayrıcalıklarını ortaya koyabilmişlerdir. Kişisel siparişlerin ortaya çıkması ile uygulamalı küçük el zanaatları (resim, heykel, kuyumculuk gibi sanatlar) gelişme imkanı bulacaktır. Özellikle kilisenin denetiminin dışında yeni ilişkiler arama çabasındaki ülkelerde, Gotik kiliselerin şapellerine koymak üzere belli kişiler Altar resimleri ısmarlayacaktır. Belli görüşleri aktarmaanın yanında Altar resimleri resmi ısmarlayanın da önemini gösterdiğinden daha değişik boyutlarda bir resim olarak ortaya çıkmıştır.

Altar resimlerinin yanında Ortaçağ boyunca yalnız manastırların mülkiyetinde özel kültür ürünü olan Latince dini elyazmaları, Gotik dönemde zengin tüccarlar, soylular, krallar tarafından da talep edilmiştir. Özel kültür ürünü olan bu dini elyazmaları, içinde ilahilerin toplandığı mazmunlar kitabı, günün ve gecenin belirli saatlerinde yapılacak ibadetleri gösteren özel dua kitaplarının toplandığı saatler kitabı ve kilisenin istediği dini konuların dışında kahramanlık şiirleri, masallar ve şarkılar bulunan kitaplar da ısmarlanmıştır.

Gotik dönemde anonim resimler zengin tüccarlar, krallar, piskoposlar tarafından kiliseye bağışlanmıştır. Kiliseye bağışlanan sunak masası resimleri paravana gibi birbirine menteşelerle bağlı iki ya da üç kanatlı resimlerdir. Bunlar sunak masası üzerinde tek veya birden fazla birbirine menteşeli birkaç pano olabiliyordu. Dine hizmet amacıyla çeşitli etkili kişiler tarafından kiliseye hediye edilmesine rağmen dini anonim konular kişisel zevke ve beğeniye uyarlanmıştır.

Kiliseye bağışlanan bu resimler kişinin itibarını ve şöhretini arttırarak, ayrıcalıklarını ve gücünü belli edecektir. Altar resimlerinde esas anonim konunun yanında resmi kiliseye bağışlayan kişi uygun bir şekilde diz çöküp, şevkle dua eder pozisyonda, genel kompozisyon içinde ikinci, üçüncü derecede önemli olacak şekilde kenarda gösterilmiştir. Resmi bağışlayan kişinin resimdeki varlığı kişisel özelliklerini tespit edecek bir beceri ile verilmemiş, belli bir figür kalıbı içinde kişi değil, kişinin temsil ettiği görev itibari olarak belli sembollerle verilmiştir. Bu durum kilisenin halen resmi görüşü temsil eden bir güç olmasıyla açıklanabilinir. Ancak özel zenginliğin artması ile kişi resimde kendini daha çok belli edecektir.

Genel kompozisyon içinde altar resimlerinin ön veya orta kısmına alınan bölüm önemli olacaktır. Böylece esas konu belli kalıplara göre yine öne çıkacaktır. Diğer bir deyişle eski tasvirlerin çizimi, üstün görünen örnekler kişiselleştirilerek yeniden uyarlanmıştır. Resimde ustalık bu eski kalıpların değişik kompozisyonlar içinde kişisel beğeniye uyarlanmasıdır.

Ortaçağda resmin bağımsız bir sanat düzeyine yükselmesi sözkonusu değildir. Resim işleri küçük el işçiliğine dayanan bir zanaat düzeyindedir. Yapılan iş bilinen bir tekniğe göre kalıplarla sınırlandırılmıştır. Kalıplarla sınırlanan bu resim iç yaratıcılığa izin vermeyen mekanik bir tekrar olmuş, özgün bir anlatım sözkonusu olmamıştır. Ancaak bu resmedilen konuda belli bir ustalığa neden olmuştur.

Resim işleri lonca kurallarına sıkı sıkıya bağlıdır. Dükkan açmak için sermaye değil, belli bir ustalık gerekmiştir. Ustalık, kutsal öykünün veya konuların başlıca kişilerine uygun eski kalıpların öğrenilip bunların yeniden uyarlanması ve yerleştirmesini yapacak beceriye ulaşmak olmuştur.

Resim yapan kişi ustalık kazanmak için uzun bir dönem süren çıraklık döneminde boyaların ezilmesine ve tahta panoların hazırlanmasına yardımcı olacak, belli bir kalıba göre önceden belirlenmiş bir arka düzlemi, ikincil derecede önemli kişinin giysisini veya mekanı boyayacak, ustalaştıkça bir havariyi, meleği boyayarak becerisini geliştirecektir. Becerisi geliştikçe birincil derecede önemli esas konunun, İsa'nın, Meryem'in boyanmasını alacaktır. Belli kalıpları değişik kompozisyonlar içinde ezbere yeniden uyarlayabilecek duruma geldiğinde bu zanaatta belli bir ustalık kazanmış sayılacaktır. Bu gelişmelere rağmen, resim işi ile uğraşan zanaatkarların şöhreti kendi şehirleri ile sınırlı kalmıştır. Pantolon diken usta bir terziden daha fazla şöhret ve prestij kazanmayacaktır. Yaptıkları işin prestiji olmadığı için siparişleri ikinci elden alacaklardır.

Doğu ile ilişkiler sayesinde zenginleşen güçlü piskoposluk bölgeleri, görkemli katedrallerin yanında yeni yapı programlarıyla şehirlerin görünümlerini zenginleştirmişlerdir.

Şehirler büyük şantiyeleri ile ve buna bağlı olarak ortaya çıkan uygulamalı küçük el sanatları ile belli meslekleri besleyebilmiştir. Geçmişte panayırdan panayıra koşan ve ne iş bulursa onu yapan zanaatkarlar işsiz kalma tehlikesi sözkonusu olmayınca şehirlere yerleşmişlerdir. Lonca prensip ve ilkeleri ile de dışardan gelen rakiplere karşı kendi mesleklerini korumaları ve ustalıklarını sürdürmeleri mümkün olmuştur.

Küçük el işçiliği şehir hayatının canlanması ve bu işlerle uğraşanlar zengin kesimlerin ihtiyaçlarını karşılamak yanında halkın beğenilerine ve ihtiyaçlarına uygun zanaat türüne giren siparişler de alarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Sözgelişi görkemli katedraller için vitray resmi hazırlayan ustalar küçük evlerin cam süsleme işçiliğiyle de uğraşmışlardır. Yine kilise için özel altar resimleri yapmalarının yanında özel ibadetler için tahta üzerine tempara tekniği ile anonim resimler de yapmışlardır. Resimle ilgili bu işlerin yanında bu zanaatkarlar dükkanlarını resim işleriyle sınırlamamışlar, armalar, lonca bayrakları, kakma işleri, tören ve şölenler için dekorasyon işleri, renkli tahta oymacılığı, halı dokumacılığı ve nakışcılar için örnekler gibi işlerin yanında kasap, fırıncı gibi dükkanların tabelalarını da yapacaklardır.

Gotik dönemde, Doğu ile ilişki kuran zengin ve canlı ticaret ve siyaset merkezleri olan şehirler kültürün ve sanatın da işlek merkezleri olmuşlardır. Küçük el işçiliğine dayanan zanaatlarda belli bir bilgi ve teknik yetenek birikimi oluşabilmiştir. Bu yüzden bütün Avrupa'da resim konusunda Floransa ve Flanders gibi şehirlerde belli gelişme ile değişmelerin olması tesadüf olmayacaktır. İlk defa yağlıboya tablo resmi Burgunt ve Hollanda'nın zengin şehirlerinde ortaya çıkmıştır. Kişilerin önem kazanması ile, resimde öngörünüşün verilmesinde daha ayrıntılı çalışılacaktır. Resimle uğraşan ve ustalık kazanan kişiler yeni arayış çabalarının olduğu şehirlerde ortaya çıkarak şöhret kazanmıştır. Rönesans öncesi lonca gelenekleri dışına çıkabilen ve bulunduğu şehrin ve bölgenin dışında en çok bilinen ressam Floransalı Giotto ve Flaman Van Eyck kardeşler olmuştur. Bu yüzden bu ressamlar Rönesans ressamları arasında sayılmaktadır. Giotto ve Van Eyck kardeşler portre siparişlerinde ustalaşmışlardır. Potrelerinde kişisel bazı özellikleri tespit etmeyi başarmışlardır.

Sonuç olarak Ortaçağ içinde Roma ile Bizans ve Roman ile Gotik gibi farklı eğilimler olmasına rağmen bu ayrımlar Batı için Ortacağ içinda belli bir zenginliği ve sınırlılığı ifade edecektir.Bin yıl gibi uzun bir süreyi kapsayan Ortaçağın temel nitelikleri değişmemiştir. Ortaçağ kaygıları içinde, Batının daha güçlü olan çözüm/ arayış çabaları olarak kalmışlardır. Roman ve Gotik belli farklılıkları belirtse de Batının tek çözümü (Ortaçağ çerçevesi) aynı kalacaktır. Bu değişikliklerin amacı yeni bir ilişkiler sistemi yaratmak değildir. Önerileri Doğunun denetimindeki Doğu Batı ilişkiler sistemi içinde Batının daha güçlü olmasını sağlamaktır. Haçlı seferlerinde Roma Kilisesinin amacı, sözgelişi Kudüs gibi belli köprü başları elde etme ile

sınırlıdır. Batının kendi denetiminde yeni ilişkiler yaratması sözkonusu olmadığı için Batının bakış açısında / perspektifinde, önemli bir sıçrama sözkonusu olmayacaktır. Ancak Rönesansta Ortaçağın çerçevesi değişecek, resimde de buna uygun bir sıçrama ortaya çıkabilecektir.

Roman ve Gotik dönemde resimdeki gelişmelerin yönü bize Batı klasik perspektifinin Ortaçağda da zorunlu olarak bozuk bir şekilde uygulandığını gösterir. Bozuk da olsa resmedilen cismi modle etme, hacimlendirme ve derinlik verme çebesı özellikle ısmarlayan açısından kişisel olan anonim Altar resimlerinde görülebilecektir. Resim ancak Rönesansta zanaattan saanata sıçrama yapabilecektir.

C.- RÖNESANS NEDİR? RÖNESANS NEYİN YENİDEN DOĞUŞUDUR?

Önceki bölümde Batı resminin Ortaçağda iki boyutlu olarak zorunlu biçimlenmesini tartıştık. Batı resmi ancak Rönesans ile tekrar sanat düzeyine yükselerek bağımsız bir meslek olabilmiştir. Rönesans Yunan kültürünün yeniden doğuşu ve aynı zamanda Ortaçağdan çıkışı ve Yeniçağı işaretleyen ileri, üstün bir aşama olarak ele alınmıştır. Rönesans ile putperest klasik-antikitenin, "saf ışık çağı" olarak övülmesine rağmen, "İsa'nın ışığı" ile başlayan Hıristiyan dini dogmaların hakim olduğu Ortaçağın Batı için cehalet ve karanlıklar çağı olarak görülmesi ilginçtir.

Rönesans, Batı'nın günümüzde Doğu üzerindeki üstünlüğünün gerekçesi olduğu gibi Batı gelişme çizgisi açısından da öncesine ve sonrasını bağlayan ve açıklayan bir dönem olmuştur. Erken Rönesans, Yüksek Rönesans, tanımları ile hem Ortaçağ ve Modern çağ ile bağlantı kurulmuş hem de klasik-antikitenin de yeniden doğuşu olarak bütün dönemlerle bağlantısı olmuştur. Rönesans'ta ortaya çıkan resim anlayışı ve bakış açısı kapitalizmi de hazırlayan Doğu'ya göre üstün, ileri bir aşama olarak tanımlanacaktır.

Rönesans dönemi ile Batı resmi ve bakış açısı hem enine hem de boyuna, Batı'nın kendi içinde belli bir aşamalar dizisi olarak geliştirilerek, Batı'nın 19.yy.'daki üstünlüğünü açıklayacaktır.

Rönesans'ın Batı gelişme çizgisi ile bu sıkı sıkıya bağlantısına rağmen, Batı'nın Rönesans ile Ortaçağ resim anlayışını aştığı, üç boyutlu resme geçtiği belirtilerek, Batı gelişme çizgisini ve resim serüvenini izlememesine rağmen, Doğu'nun Ortaçağ dini resim anlayışında kaldığı öne sürülecektir. Batı resmi güzel sanatlar düzeyine Rönesans ile yükseldiği için aynı aşamayı yapamayan Doğu resmi geri sayılacak, Doğuda resmin olmadığı yargılarına da dayanak yapılacaktır. (N.M.İpşiroğlu, 1983, s.43). Böylece Ortaçağda varlığı tartışmalı olan Batı resmi değil, Doğu resmi olacaktır.

Rönesans'ın, kapitalizmi hazırlayan bir dönem olması, Eski Yunanlılığın putlaştırılması ve Rönesans dönemi sanatçılarına tanınan dokunulmazlıklar, konunun asıl anlamının anlaşılmasına ve tartışılmasına engel olmaktadır. Gerçekte Rönesans neyin yeniden doğuşudur? Rönesans bakış açısı ve resmi bir aşama mıdır? Doğu karşısında Batı bakış açısına ve resmine verilen üstünlükleri tartışmak için öncelikle bu soruların tartışılması lazımdır.

Rönesans "yeniden doğuş" demektir. Yeniden doğuştan kastedilen Ortaçağ'ın atlanarak Antik Yunan-Roma uygarlığının, diğer deyişle Yunanlılığın yeniden keşfidir. Yunanlılık ile Latinlik arasında, Bizans ile Roma Kilisesi arasında uzlaşmaz bir çekişme varmış gibi gösterilmesine rağmen, Eski Yunanlılığın İtalya'da ortaya çıkması ilginçtir. İtalya Rönesans'ın beşiği olmuş, bütün Avrupa'ya İtalya aracılığı ile yayılmıştır.

Latin ile Yunan/Bizans veya Ortodoks kilisesi ile Roma kilisesi arasında uzlaşmaz gibi görünen çekişmeye rağmen Eski Yunanlılığın mirascısı nasıl İtalya olmuştur? Yine, Ortaçağda Yunanlılıktan farklı bir Avrupa bilinci taşıyan Batı Avrupa'da Rönesans nasıl yaygınlaşabilmiştir?

Ortaçağda, ne İtalya'da ne de İtalya'nın dışındaki Batı Avrupa ülkelerinde Rönesans'ı veya Yunanlılığın yeniden doğuşunu hazırlayacak koşullar yoktur. Bu bize Rönesans'ın tek bir kaynağa bağlı olduğunu gösterir.

Rönesans/yeniden doğuş sözü bizi yanıltabilir. Gerçekte Yunanlılık Bizans ile yaşamasına devam etmiştir. Bizans, aynı zamanda Roma'nın da mirascısıdır.

Yunanlılık, Doğu ile çatışmada ateşin ilk hattında Doğu'nun karşısına çıkan Batı'nın aldığı şekil olmuştur. Tarihte Yunanlılık Avrupa'nın Doğu karşısında ileri karakolluk görevi ve rolü ile biçimlenmiştir. Yunanlılığın diğer bir temeli ise, Doğu Batı ilişkilerindeki ticari görev ve rolü olmuştur. Roma'dan sonra Yunanlılığın mirasını Bizans üstlenmiştir. Ancak Bizans, Yunanlılığın Ortaçağda değişen şartlara göre yeniden doğuşudur ve Yunanlılığın askeri görevlerine önem vermiştir. Ortaçağda Doğu karşısında Batı Avrupa'nın askeri koruyuculuğunu, sözcülüğünü Bizans üstlenmiştir. Bizans yaşadığı sürece Batı Avrupa Doğu ile olan askeri ilişkilerle ilgilenmek istememiş, Batı Avrupa kendine kapandığı, dünyasını yalnız kendisiyle sınırladığı bütün Ortaçağ boyunca Doğu ile ilişkisini sınırlamıştır. Bizans Doğu ile kendi arasında kalın bir perde gibi gerilmiştir. Bu nedenle Doğu ile askeri çatışmalardan doğmuş Avrupa'yı, kendisine temel olmuş Yunanlılığı unutmuştur. Batı Avrupa'nın başarı kazanma şansı olmadığı için gerçekte unuttuğu Yunanlılığa esas olan sınır çatışmasıdır. Haçlı seferleri sınır ötesi, Roma usulü bir işgaldir. Haçlı seferleri Yunanlılığın/Rönesansın ortaya çıkmasına neden olmamıştır. Yunanlılığın yeniden doğuşu ancak Bizans'ın ortadan kalkmasından sonra İtalya/Batı Avrupa'nın Doğunun savaşcı gücü ile sınır olması ile ortaya çıkacaktır. Bu

yüzden bütün bir Ortaçağ boyunca Batı kendisine temel olmuş olan Antik Yunan-Roma mirasını Bizans'tan kalan bir miras olarak alacaktır.

Rönesans yanlız bir kültür ve sanat olayı değildir. Tarihte belli toplum olayları ile birlikte görülmüştür. Rönesans'ın ortaya çıkmasının temelinde Doğu Batı çatışmasının almış olduğu yeni biçimi göreceğiz. Bizans 1453'te Türkler tarafından İstanbul'un alınmasıyla tarih sahnesinden silinecektir. Ancak Bizans'ın ortadan kalkmasıyla mirascısı olduğu Yunanlılık ortadan kalkmayacaktır. Bu mirasın tarihte aldığı en önemli biçimlerden biri Rönesans olacaktır. Bizans'ın Osmanlılar tarafından ortadan kaldırılmasından sonra, Bizans'ın tarihsel görevlerini Batı Avrupa yüklenmek zorunda kalacaktır. Osmanlı'nın Batı'nın içlerine kadar ilerlemesi, Balkanlar'ın Osmanlı'nın denetimine geçmesi sonucu, Doğu ile sınır devleti olan İtalya zorunlu olarak Batı'nın ileri karakolu durumuna geçecektir. Daha Bizans döneminde İtalyan şehir devletleri çıkarlarını ve varlıklarını Doğu Akdeniz ticaretine bağlamışlardır. Bizans, Doğu ile ticaretin olmasının askeri şartıydı. Bu yüzden Bizans'ı eski şekli ile devam ettirmenin imkanı kalmayınca, Bizans'ın görevlerini de İtalya yüklenmek zorunda kalacaktır.

Bizans'ın ortadan kalkmasıyla İtalya Eski Yunanlılığın coğrafi ve stratejik rolünü ve konumunu kazanmıştır. İtalya Yunanlılığın bir temeli olan Batının askeri görevlerini üstlenmesinin yanında, Yunanlılığın diğer bir temeli olan Doğu Akdeniz ticaretindeki rolünü de üstlenmesi, İtalya'nın Yunanlılığın mirasını kolaylıkla almasına neden olacaktır. İtalyan şehir devletleri Doğu Akdeniz ticaretinde daha Bizans devleti sırasında rol oynamışlardır. Bizans'ın zayıflamasına rağmen bu faaliyetlerini Bizans'ın kurduğu çerçeve içinde sürdüreceklerdir. Ancak İtalyan şehirleri Doğu ile ticari ilişkiler yürütürken Bizansın yarım rolünü yapmışlardır. Bizansın ortadan kalkmasından sonra Doğu karşısında İtalya Batının sınırı olunca, tam Yunan görevlerini almıştır. Bizans ve Yunan Rönesansta birleşmiştir.

İtalyan şehir devletleri Karadeniz, Suriye, Lübnan sahillerinde ve Doğu Akdenizdeki iskeleleri ile bütün ticaretini Akdeniz'e bağlamıştır. Yunanlılığın iki temeli olan Doğu Akdeniz ticareti tekeli ve Doğu'ya karşı özellikle deniz geçitlerinde üstünlük Bizans'ta bile bu kadar biraraya gelmemiştir. Bu yüzden Rönesans İtalyası bir Latin ülkesi olmasına rağmen Eski Yunanistan'ı Bizans'tan daha çok hatırlatacaktır. Bizans'ın yıkılmasıyla İtalya Roma İmparatorluğu'ndan sonra ikinci defa Avrupa'nın merkezi haline gelecektir. Ancak bu sefer İtalya'nın yükselişi Doğu'nun askeri gücünün, Persler'in, yokoluşuyla değil, Avrupa'nın ileri karakolunun, Bizans'ın yıkılışı sonucu olmuştur. Bu nedenle Latin İtalyasında dirilen Roma değil, Yunan siteleridir.

Bizans'ın yıkılması ile devralınan miras ile, dünya egemenliği sözkonusu olmadığı için, Roma değil, Yunan canlandırılacaktır. İtalyan şehirler devletleri arasındaki çekişme ve rekabet, farklı siyaset anlayışları, Yunan şehir devletlerini ve Yunan ticaret

anlayışını öne çıkaracaktır. Doğu ile ilişkileri sürdürmede Bizans'ın kendilerine sağlamış olduğu çerçeve ortadan kalktığında, bu çerçeveyi yeniden oluşturma, yeni siyaset arama çabasına girecekler, Batı için siyasi birliği sağlayabilecek bir çerçeve, çözüm olan bir siyaset ortaya çıkmaması nedeniyle başarı kazanan kişilerin veya tüccar/şehir devletlerinin bakışı ve siyaseti ön plana çıkacaktır.

Rönesans ile Ortaçağın geleneksel çerçevesi değişmesine rağmen yeni bir bakış açısı sözkonusu olmayacaktır. İtalyan şehir devletleri yeni görev ve rollerine rağmen yeni bir dünya siyaseti oluşturamamış, kazanmış oldukları öneme rağmen Batı'nın geleneksel Doğu Batı ilişkileri çerçevesini aşamamışlardır. Bu yüzden Rönesans "ilerleme" "aşama" değil, Eski Yunanlılığın "yeniden doğuşu", "yeniden düzenlemesi" olmuştur.

Doğu Batı ilişkilerinde Yunanlılığın rolüne soyunan İtalya'nın bu ilişkileri Batı lehine çeviremediği için girişimi sonuçsuz kalmıştır. Ortaçağ sonlarında Doğu ticaretinin ağırlık merkezi Yakın Doğu'dan Hindistan'a kaymıştır. Osmanlı'nın, Avrupa'ya Akdeniz'den ve karadan Hindistan yolunu kapatması ile İtalya Eski Yunanlılığın rolünü de oynayamamıştır. Bu nedenle Batı Avrupa'da Rönesansa rağmen geleneksel yapıların ve kilisenin görüşlerinin terkedilmesi sözkonusu değildir.

İstanbul'un fethi ile Batı açısından ortaya çıkan durum geleneksel çerçeveye uygun değildir. Bu yüzden eski geleneksel yapılara saygı ve güven duyulmayacak, ancak bu dönemde çerçeveyi aşmak mümkün olmadığından zorunlu olarak yine feodal-dini bakış açısı ve görüşü içinde kalınacaktır. Putperest Antik Yunan-Roma değerleri ve mitolojisi yeniden canlanmasına rağmen, Hıristiyan dogmalar da korunacak ve birbirleri ile bağdaştırılmaya çalışılacaktır.

Doğu siyasetini yürüten Osmanlı'nın hırsızlığa ve sömürüye izin vermemesi sonucu Rönesans çok çabuk aşılacaktır.

1.- ORTAÇAĞ BAKIŞ AÇISININ/PERSPEKTİFİNİN KIRILMASI

Rönesans'ta Batı'nın Doğu karşısında yerini ve rolünü değiştirmesi sözkonusu değildir, ancak yeniden yorumlayarak biçimlemiştir. Rönesans'ta Batı'nın dünyaya bakış açısı / perspektifi değişmemesine rağmen resim anlayışı niçin değişmiştir? Bunu Rönesans'ı ortaya çıkaran şartlarla ve yeni ilişkilerle açıklayabiliriz.

Ortaçağda Batı resmi zorunlu olarak iki boyutlu olarak biçimlenmemiştir. Batı açmazlarına ve soyutlanmışlığına çözüm bulamadığı bu bekleyiş sırasında bu koşullara uyumu önerecek, özlemlerini dini olarak öbür dünyada kurtuluş ile ifade edecektir. Bütün Ortaçağ boyunca Batının bulunduğu an ve yer yerine öbür dünya ile ilgili bilgiler önemli olacaktır. Bu yüzden Ortaçağ resminde dünyevi mekan ve zaman da sözkonusu

olmayacaktır. Ortaçağda teknik yetersizliğin yanında, dünyanın dini yorumuna ve dini gerçekliğe uygun olarak Batı Antik Yunan perspektifini bozarak kullanmıştır.

Osmanlı'nın Batı'nın içlerine kadar sokulması karşısında Batıda bütün Ortaçağda geçerli olan metafizik bakış açısı değişecek, İsa'nın ayakları yere basmak zorunda kalacaktır. Osmanlı tehdidi karşısında soyut dini gerçeklik yerine, Batı belli görünüşleri ayrıntıları ile öne alacaktır. Rönesans'ta konuda belli bir zenginlik ve derinlik olmamasına rağmen, resim yapılan düz yüzeyde suni perspektif anlayışı ile ayna gibi gördüğünü vermek marifet olacaktır.

Bizans yıkılınca Batı Avrupa ve İtalya Doğu ile kendi ilişkilerinin dışında başka ilişkilerin de olduğunun farkına varmıştır. Artık Ortaçağa ait çerçeve içinde faaliyetlerini sürdürmeleri mümkün değildir. Bu yüzden kendi çerçevelerini kurmaya çabalayacaklardır. Yeni girişimler hem siyasi bölünmeye neden olacak, hem de herkesi yeni bir çerçeve veya siyaset arama çabasına götürecektir. Bu nedenle ortak siyasi çözüm sözkonusu olmayacak, ayrı çıkarlara sahip, birbirleri ile rekabet eden şehirlerin veya Doğu ile olan ticari ilişkilerde çözüm bulan kişilerin bakışı ön plana çıkacaktır. Bu Ortaçağın dini bakış açısının kırılmasına neden olmuştur.

Ortaçağın kendine kapalı tek merkezli dünya anlayışı, karşılarına farklı bir siyaset ve din ile çıkan Osmanlı gerçeğine uymamaktadır. Ortaçağın Tanrı düzeni bilgisi ve tek ortak doğruyu elinde tuttuğu inancı sarsılacaktır. Yunanlılar gibi kendilerinden farklı bir dünyanın varlığını kabul edecekler, Yunanlılığın tarihteki yeri ve rolü tekrar gündeme gelecektir. Bu yüzden Batının eski geleneksel çerçeveye saygı ve güveni sarsılacaktır, ancak Batı için yeni bir aşama sözkonusu olmadığı için bu çerçevenin de dışına çıkmak da mümkün olmayacaktır.

İtalya Ortaçağın çerçevesinin yıkılması ile kurulan yeni çerçevede eski Yunanlılığın rolünü üstlenememesi nedeni ile dini çerçeveye saygı duyulmamasına rağmen Ortaçağ dini görüşü aşılamamıştır. Nitekim Batı Antik Yunan'ı aşan yeni bir çerçeve oluşturamadığı için Ortaçağ resminde olduğu gibi, Rönesans resiminin de en önemli konusunu Hıristiyan dogmaları, dini öyküler oluşturacak, putperest Yunan-Roma kahramanlık öyküleri, Antik Yunan-Roma mitolojisi Hıristiyanlığın dini kalıpları ile konularla bağdaştırılmaya çalışılacaktır. Örneğin Michelangelo Sistine Kilisesinin tavanına putperest Yunana ait çıplaklığı Hıristiyan bir konuya uygulayacak, ancak sonuç paganca değildir. Hıristiyan/dini bir konu olarak ortaya çıkacaktır. Ancak Ortaçağ resminden farklı olarak figürlerin, doğanın ve mekanın biçimlenmesinde gerçeğe, öngörünüşe sadık kalınacaktır. Öngörünüşün olduğu gibi verilmesi dönemin koşullarından kaynaklanacaktır.

İstanbul'un Osmanlılar tarafından alınmasıyla değişen koşullar sonucunda Batı, özellikle İtalya kendini yeniden tanımlamak, ilişkilerini gözden geçirmek zorunda kalacaktır. Batı yeni durumunu belirgin kılmak, ayrıntıları ile tanımlamak amacı ile kendine uygun belli konuları ele alacak, ele aldığı konuda ayıklamalar yaparak, ayrıntılarda dikkatini yoğunlaştıracaktır. Bunun için yüzeysel de olsa belli bir konuda odaklaşacak, gücünü ve niteliklerini toplayarak, savrukluğa izin vermeyecektir. Batı kendini belirginleştirmek için odaklaşırken belli bir perspektif anlayışını uygulayacak, Antik Yunan'da olduğu gibi yalnız Batı'ya bağlanacak olayları ve konuları seçecektir. Batı'nın Doğu ile ortaklaşa konuları bir tarafa itilecek, yalnız Batı'ya ait tek yönlü bakış açısının oluşturduğu izlenimler, öngörüntüler önemli olacaktır. Yunan mirasını üstlenen İtalya'da hem Doğu ile Batı adına ticaret yapma iştahı, hem de Batı'nın ileri karakolluk görevlerini üstlenmek zorunluluğu nedeniyle Yunan mitolojisi ve temaları önem kazanmıştır. İtalya dışındaki Batı Avrupa'da Felemenk sanatında aynı ilgi yoktur. Bildiğimiz kadarıyla Yunan mitolojisini ilk defa resim konusu olarak "Venüs'ün Doğuşu" resmi ile ~1485 dolaylarında Botiçelli ele almıştır. Bu resim ünlü zengin Medicilerin Floransa'daki özel konağında bulunmuştur. Bu da bize bu mirasa kimlerin sahip çıktığını ve anlamı konusunda da bir fikir verir. Batı Rönesans resmi ile entellektüel düzeyde Hıristiyan skolastiğinden ayrılarak, Yunan mitolojisine yönelecektir. Ortaçağın bozuk perspektifi yerine yeni koşullara uygun olarak öngörünüşü vermede daha uygun olan mimari perspektifi resme uygulayacaktır.

Batı resmi bu görüntüde gerçekliği verebilmek için çeşitli tekniklerden ve resim bilgisinden faydalanmıştır. Bu bilgiye göre figürler doğa ve mekan belli bir kompozisyon içinde kendilerine ayrılan yerlere oturtulacak, öngörünüşü verecek hacim, anatomi bilgileri ile renk, ışık-gölge gibi teknik düzenlemeler uygulanacaktır. Görüntünün saptanması belli bir teknik ve resim bilgisini gerektirdiği için belli bir ustalık şarttır. Bunun için resmi yapanın geometri, fizik, anatomi gibi bilgileri bilmesi gerekli olacaktır. Böylece Ortaçağda resminin figür, mekan, doğanın görünüşünü veren hataları giderilecektir. Resim yapmak için belli bir ustalık ve uzmanlık yanında, Yunan mitolojisine ait konular da önemli olduğundan entellektüel bir düzey de aranacaktır. Resmin anonim konuların yanında kişiselleşmesi, resmin belli bir sanat olarak bağımsızlaşmasını, güzel sanatlar düzeyine yükselmesini sağlayacaktır.

Rönesans'ta Batı resminde göz aldatmasına dayanan görüntüde derinlik anlayışı uygulanmıştır. Resim yapılan düz yüzeyde kandırmaya dayanan suni derinlik-perspektif anlayışı Batı resminde bir aşama, iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçiş olarak ele alınmıştır. Gerçekte Batı resminin özünde üçüncü boyut yoktur. Batı resminde suni olarak uygulanmaya çalışılan sahte derinlik anlayışı çok yönlü değişik bakış açılarının ortaya çıkardığı bir zenginliği ve derinliği içermez. Resimde ortaya çıkan imaj yine iki boyutludur. Batı Rönesans'ta da sorunlarını anlayabilecek, açıklayabilecek ve çözümleyebilecek çok yönlü bakış açısına, derinlik ve zenginliğe sahip olmamıştır. Ancak,

resim yapılan düz yüzeyde belli tekniklerle kütle, derinlik duygusu verilerek, derinliği konuda değil, resim yapılan yüzeyde aramıştır. Batı sanat tarihçilerince sahte derinlik anlayışı ile iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçiş, Ortaçagdan Yeniçağa geçiş olarak aşama şeklinde gösterilmiş ve bu Batı resminin Doğu resmine üstünlüğü olarak ele alınmıştır. Resim yüzeyinde gerçekleştirilen bu suni perspektif anlayışı bizde de Batı hayranlığı nedeniyle bir üstünlük gibi görülmüştür. (Rönesans'ın hemen başlangıcında İtalya'nın yanı başında bulunan Osmanlı bu resme ilgi göstermemiş, Bellini Fatih'in sarayında çalışmış, Leonardo Osmanlı'dan iş istemiştir, ancak Batı hayranlığı başladıktan sonra bu resme üstünlük verilmiştir).

Batı resminde Antik Yunan bakış açısı ile Hıristiyan dogmalarının bağdaştırılmaya çalışılması ve dini bakı açısının yerine öngörünüşü veren perspektifin ortaya çıkmasını oluşan yeni şartlarla açıklayabiliriz.

Doğu Batı ilişkilerinde Osmanlı'nın Batı'nın önüne bir engel olarak dikilmesi, stratejik noktaların denetimini eline geçirmesi sonucu Batı ilişkilerinde bütün denetimini Doğu'ya kaptırmıştır. rtayaa çıkan buyeni durum karşısında Batı kurulu, geleneksel ilişkiler yerine, kendi denetiminde ilişkiler yaratmaya çalışacaktır. Batı artık Ortaçağ dönemindeki gibi sembolik, dini resimlerle yetinmeyecek, meseleleri anlamaya ve açıklamaya itilecek, kendine ait bir perspektif anlayışı öne çıkaracaktır. Yeni arayış çabaları, yeni ilişkiler oluşturma zorunluluğu nedeni ile Batı meseleleri anlamasa da hadiselerin içinde görgü ve deney kazanacaktır. Batı Doğu ile kurduğu ilişkilerde aktif pozisyonda değildir. Aksine, Osmanlı'nın kesin denetimi nedeniyle sıkıntılar içindedir. Bu yüzden işin aslını, esasını, meselenin arkasını görmesi mümkün değildir. Bu yüzden esas çabası meselenin kendi açısından öngörünüşün zaptedilmesi, anlaşılması için kendi perspektifini oluşturmak olacaktır. Ancak, bu perspektif kendine göre seçilen belli bir noktaya göre belirlenen, yüzeysel perspektiftir. Batı kutsal kitaptan farklı bir bilgiye ulaşmak için çaba gösterecek, bu bilgi belli bir zenginleşmeye imkan verecek, ancak kurmaya çalıştığı ilişkilerde pasif olması nedeniyle bu bilgiler anlık izlenimler, öngörünüşler olmaktan ileri gitmeyecektir. Bütün Batının sıkıntılarına uygun olarak resimde yüzeysel derinlik anlayışı ve belli bir genel görüntü ile yetinilecek, meseleden çok herkesin almasına ve katılmasına imkan veren ayrıntılar üzerinde durulacaktır.

Batıda yeni arayış çabaları sayesinde belli bir gelişme olmasına rağmen Batı bu gelişmenin farkında değildir, pasiftir. Tipik bir örnek Kristof Colomb'un Amerika'yı keşfetmesi olayıdır. Bu tesadüfi olay bütün Batı'nın kaderini değiştirecektir. Colomb dünyada hiç kimsenin yaşamadığı bir deneyin ve yeni ilişkilerin sahibi olmasına rağmen yeni bir kıtada olduğunun farkında değildir.Batı yeni ilişkiler ve gelişmeler karşısında zengin bir görüntüye sahiptir ancak bulunduğu durumun farkında değildir. Colomb olayı bunun en açık kanıtıdır.

Peygamber/Tanrı İsa bile yeni bir dünyanın, Amerika'nın varlığından haberdar değildir. Amerika'nın keşfi kutsal kitabı haklı çıkartma çabalarını sona erdirecektir. Yeni yerlerin, yeni imkanların ortaya çıkmasına rağmen, ütopyalar ortaya çıkacaktır. Belli dini dogmaların ve kalıpların, ideallerin dışına çıkma imkanı belli bir zenginliğe imkan verecek, ancak buna rağmen kurmaya çalıştığı ilişkilerde pasifliği nedeniyle izlenimde kalacak, öngörünüşü yansıtacaktır. Ancak bu gelişmeler Batıya güç sağlayacak, Ortaçağ bakış açısını/perspektifini kıracaktır.

Batıda ortaya çıkan yeni gelişmeler sonucu Ortaçağ dini bakış açısı/perspektifi aşılmak zorunda kalacaktır. Çünkü artık odak noktası din değil, herhangi bir başka nokta olabilecektir. Sözgelişi, dünya evrenin merkezi değildir artık (Galileo). Meseleyi anlayamadığı ve açıklayamadığı halde bu çaba Batı'ya üstünlük kazandırmıştır. Ancak gerçekten Batı için Ortaçağa göre bir aşama olan bu durum, insanlığın gelişmesi için bir aşama mıdır, bu tartışılır.

2.- RESMİN KİŞİSELLEŞMESİ

Batıda Rönesans ile Ortaçağ aşılmasına rağmen toplum olarak çözüm yoktur. Geleneksel çerçeve ancak kişisel beceri ve gözüpeklik ile aşılabiliyor. Macyavelli Prens adlı eserinde, kişilerin toplum başarısındaki yerini ve önemini vurgulayacak, Prens'e nasıl başarılı olacağını öğretecektir. Yunanlılığın keşfi gerçekte yeni bir çözüm değildi. Bu yüzden eski/ geleneksel ilişkilerden vazgeçmek sözkonusu olmayacaktır. Çözüm ancak Amerika'nın keşfi ve yeni ticaret yollarının ortaya çıkması ile, sömürgecilik ilşkileri ile gelecektir. Batıda yeni gelişmelere uygun olarak bazı değişikliklere işaret edeceğiz.

1- Rönesansta toplumsal çözüm sözkonusu olmamasına rağmen, kişisel çözümün mümkün olması nedeni ile kurumlar kadar bireyler önem kazanarak öne çıkmıştır. Eski geleneksel yapılara saygı ve güven duyulmasada zorunlu olarak geleneksel çerçeve içinde kalınacaktır. Geleneksel çerçeve aşılmış olmadığından bu çerçeve kişiler için önem taşıyacaktır. Toplumun değil bireylerin, kurumlar kadar çabası ile resim sanatı ayakta tutulacak, bireyler mesen olarak kilisenin veya devletin yerine sanatçıların koruyuculuğunu üstleneceklerdir.

Rönesansta hem eski kurumların geleneksel anonim resim siparişleri devam etmiş, hem de geleneksel anonim resimle çatışmayan, anonim resmin temaları içinde kişisel resim birarada olacaktır. Bu bize Rönesansta hem geleneksel resmin devam etmesini ve hem de resmin bağımsızlaşarak kişiselleşmesini açıklayacaktır. Rönesansta lonca usulü çalışan geleneksel dükkanlar ile bağımsız atölyeler ve sanatçılar yanyana olmuştur. Eski ilişkilere bağlı geleneksel resim dükkanları varlığını sürdürecek, usta-çırak ilişkileri korunacak, hem de mesenlerin himayesine girilerek resim bağımsız bir meslek, uzmanlık olacakdır. Resimle uğraşanlar eski geleneksel yollardan ve kurumlardan da vazgeçmemişlerdir. Çünkü mesenlerin bu işi ne

kadar sürdürecekleri belli değildir. Bu yüzden mesenlik ile atölyeler lonca kurallarıyla çatışmadan birarada olabilecektir. Ancak giderek mesenlerin himayesine girmek, mesenlerin verdikleri siparişleri yapmak daha cazip hale gelecektir. Böylece iki iş birarada yüklenilecek, hem dükkan çalıştırıp, hem de kişisel siparişler alınacaktır. Ressam ustalaşıp sivrildikçe geleneksel siparişler yerine kişisel siparişler daha ağır basacaktır. Artık herkesi memnun edecek anonim resimler yerine resim alabilecek kişiyi memnun etmek önemli olacaktır.

Resmin kişiselleşmesi, diğer deyiş ile siyaset ve dünya görüşünün kilisenin tekelinden çıkması nedeni ile lonca kurallarının dışına çıkarak kişilerin koruyuculuğunda, özel resimler ortaya çıkacaktır. Bu nedenle usta-çırak ilişkisi aşılacak, resim zanaat işlerinden ayrılarak, ortaklık, kardeşlik ruhu yerine kişisel üstünlük öne çıkacaktır. Bu gelişmeler sonucu resim bağımsız bir meslek ve sanat olabilmiştir. Daha itinalı kişisel resim istenmesi nedeniyle resimde ustalığın daha ileri seviyeye götürülecek ve sanatçının resme kendi imzasını atacaktır.

Rönesans'ta yaşam tarzı seçkinleşmesine, incelmesine rağmen bu ilişkilerin güçlenmemesi nedeniyle heykelin yerini özellikle resim almıştır. Yunan sanatı denince akla hemen heykeller, Rönesans denince ise akla hemen resim sanatı gelecektir. Rönesans'ın çabuk aşılması nedeniyle, güçlü heykeltraşlar yetişmesine rağmen heykel sanatı Yunan'ın seviyesine gelemeyecektir. Ancak özel kolleksiyonlarda muhafaza edildiği için bu dönemin resmi günümüze kalabilecektir.

Rönesansta hem resmin asiller tarafından kafa işlerine göre küçümsenen kaba el işlerinden/zanaatçılıktan ayrılması hem de Rönesansın iki devi arasındaki çatışmayı göstermesi açısından Michelengo'nun Leonardo'ya verdiği cevap ilginçtir. "Resim daha ziyade ruh kuvveti, heykeltraşlık ise beden kuvveti ister" diyen Leonardo' ya Michelangelo nun verdiği cevap serttir. "Bir meyhane hizmetçisinin piç çoçuğu, asil rolü oynuyor. Ben ise eski bir ailenin çoçuğu olarak, işimden utanmıyorum. Sanatların derecesine gelince bütün sanatlar müsavi kıymettedir. Çünkü hepsi aynı kaynaktan gelir ve aynı hedefe gider. Ama bu adam resmi heykelden üstün tutuyorsa ve anlayışı bu seviyedeyse, bir çamaşırcı kadından üstün değil demek." (Irmak, 1962, S.107).

Yaşam tarzının incelmesi ve zevklerinin seçkinleşmesi ile kuyumculuk, dokumacılık, nakışçılık gibi uygulamalı el sanatlarını da geliştireceklerdir. Böylece çeşitli sanatların bağımsızlaşarak ortaya çıkması, sanatta uzmanlık mümkün olabilmiştir.

2- Rönesasta Batı sorunları ile ilgili yeni çözüm, yeni öneri getirmemesine rağmen kişi bir uygarlığa, devlete eşdeğerde çözümler veya sonuçlar getirebilmiştir. Ancak toplum çözümü olmadığından şahıslardan öteye bir zenginlik olmamıştır. Zenginliğin kişilerin elinde toplanması ile kurumların/devletin yapacağı işi tek tek kişiler üstlenmiştir. Bu nedenle kişiler hem

kurumların anonim resim siparişlerini karşılayacaklar hem de mesen olarak sanatçıların koruyuculuğunu üstleneceklerdir.

Kişinin çözümünün yeni bir öneri bir öneri olarak şehrin siyaseti olması nedeniyle, dönemi karakterize eden ilişkilerin ve sanatın sahibi belli kişiler ve kurumlar olmuştur. Ancak geleneksel çerçeve kırılmasına rağmen aşılamaması nedeniyle geleneksel anonim resmin konularından vazgeçilmemiştir. Anonim resmin konuları bu kişilerin yaşam tarzına uygun, seçkin, incelmiş, kişiselleşmiş biçimiyle ortaya çıkacaktır.

Birey düzen adına sorumlu olacak, geniş kitleleri düzen ile uyum içine sokmak için belli görüşlerin aktarılmasını üstlenecektir. Bu yüzden kişiselleşmiş resmin yanında, kişilerin ve kurumların ısmarladıkları anonim resimler de varolacaktır. Sözgelişi kiliselerin duvarları için geleneksel konulara uygun resimler ısmarlayacak, bu resimler içinde kendi varlıklarını da öne çıkaracaklardır. Bu yüzden hiç de alçak gönüllü olmayacaklardır. Sözgelişi Floransa'da Rönesans sanatının ortaya çıkmasında Mediciler, Pittiler, Rucellailer ve Strozei aileleri önemli rol oynamışlardır. 14.yy.'dan itibaren güçlenen Mediciler 18.yy.'a kadar önemli bir aile olarak bütün Avrupa'da etkinlik kazanmışlardır. Cosimo Medici (1434-1464?) Floransa Cumhuriyeti'nin başkanlığını yapmıştır. Giovanni Medici X.Leo adıyla, Giulio Medici VII.Klemens adıyla papalık yapmıştır. Katharina Medici ve Maria Medici Fransa Kraliçesi olmuşlardır. (Sedillot, 1983, s.220). Rönesans'ı etkileyen, bu nedenle muhteşem adı ile tanınan Lorenzo Medici (1449-1492?) sanatın koruyucusu olarak anılır.

3- Resim siparişleri Batıdaki gelimelere bağlı olarak değişiklik gösterecektir. Kilisenin tekelinin ortadan kalkmasıyla siparişler belli kurumlardan değil değişik şahıslardan gelmeye başlamıştır. Rönesansta entellektüel üstünlük yeni ilişkileri yürüten zengin ve etkili ailelere geçmiştir. Bu bize resim konusunda bazı açıklamalar yapmamıza izin verir. Geleneksel çerçeve aşılmadığı için hem eski kurumların geleneksel anonim resim siparişleri devam edecek hemde geleneksel anonim resim ile çatışmayan bireylerin zevk ve değerlerine uygun kişisel resim birarada olacaktır. İlişkilerin güçlenmesi ile kişisel zevk ve değerlerine uygun olan özel ibadetleti için değerli maden ve fildişinden yapılmış küçük heykelcikler, dini eşyalar, kişisel Madonnalar, koruyucu aziz resimleri talep etmişlerdir. Sözgelişi Floransa'da Mediciler aile sarayının ve özel kiliselerinin duvarlarının resimlenmesi için özel resimler ısmarlamışlardır. Kendilerini anonim resimlerle de sınırlamamışlardır. Parayı verince Rönesansın devlerinden Rafeal'e bir zenginin at ahırına bile resimler yaptırmışlardır. (Irmak, 1962, s.118).

Resmin kişiselleşmesinin en iyi örneği portrelerdir. Portrede resmi ısmarlayan kişi resmin baş konusu olacaktır. Konu olarak anonim resimlerin tamamen dışında olan bu resimler özel, kişisel zevke uygun bir reimdir. Kişi konu olarak doğrudan kendi ile sınırlı, kendine benzeyen ve kendi evinin, işinin duvarına

asılacak resim yaptırmıştır. Bu resmi başkasının evinin duvarına asması sözkonusu olmayacaktır. Portre resmi artık sadece kişiye ait, özel bir resimdir. Portre resminde kişi hem yüz ifadesi, saç, ten rengi olarak benzeyecek, aynı zamanda sahip olduğu zenginliği, başarısını ve sosyal durumunu da yansıtacaktır. Bu dönemde asil, yönetici, önemli, varlıklı kişilerin resimlerinin kilise dışında duvara asılması geleneğinin başlaması, kilise dışında, geleneksel çerçeveyi ancak belirli kişilerin aşabildiğini göstermektedir. Portre resmi hem kişiyi yüceltecek, hem de başarının kişiselliğini belli edecektir. Portre siparişleri yanında bu kişilerin özel ibadetleri için kişisel Madonnalar, İsa ve aziz resimleri yaptıracaklardır. Bu resimlerde belli Hıristiyan dini kalıpları kullanılmasına rağmen, ressamdan İsa'nın yüzünü kendi yüzüne veya oğlunun yüzüne benzetmesi veya Meryem'in yüzünü karısının, kızının veya metresinin yüzüne benzetmesini isteyeceklerdir. Daha Rönesansın başlarında, Giotto Floransa'da Peruzi şapeline dinsel bir duvar resmi çevresine madalyonlar halinde bu ailenin ileri gelen kişilerinin potrelerini yerleştirmiştir. Benozzo Gozzoli ve Botticelli "Kralların Secdesi" adlı resimlerinde Mediciler'i resmetmeye çalışmışlardır. Ghirlandajo, Roma'daki Sixtine Kilisesi'nde Floransa kolonisinin 23 üyesinin portrelerini yapmak üzere görevlendirilmişti. Floransa'daki Campanile adlı yapıda yonttuğu peygamberleri kendi çağında yaşayan ünlülerin çehrelerini yansıtmakta idi. Fransa'da Jan Fouget Antwerpenli Madonna olarak tanınan resminde Madonna için kral ailesinden Anges Sorel'i resmetmiştir. (Turani, 1983, s.334). Evlerin, sarayların portre galerinin ve yönetim kurulu duvarlarının dışında çok daha özel bir resim ise saklanan bilgilerden oluşan resimler olacaktır. Dönemin perde arkasındaki kişilerin resimleri, metresler, çıplak resimler yanlız belli kişilerin görebileceği resimler olarak saklanacaktır. Böylece resmin kişiselleşmesi, bazı özel bilgilerin de saklanması sözkonusu olmuştur. Toplumla paylaşmak istemediği, gizlenecek bilgiler sözkonusu olduğunda özel kolleksiyonculuk ortaya çıkacaktır. Resim, salonların süslenmesinin dışında kapalı kapılar ardında saklanacaktır.

Ortaçağda kilisenin tekeline uygun anonim resim sözkonusu iken, Rönesansta resim anonim olmaktan çıkarken soyluların emrine girerek evlerin duvarlarına hapsolacaktır. Ancak geleneksel ilişkilerden vazgeçmek sözkonusu olmadığı için geleneksel resmin temel konularından vazgeçilmeyecektir. Rönasans resminin konuları sözgelişi potreler, peyzajlar bile Antik Yunan resminin konularındandır. Bu resimler üçboyutlu hacim, ayrıntı çabası ve suni derinlik anlayışı ile her yönü ile Rönesans resmi ile ortaklık gösterir. Batı Rönesansta ilişkilerini değiştirmiş, Ortaçağa göre "ilerlemiştir", ancak Doğu karşısında geleneksel konumunu va bakış açısını değiştirmemiştir. Ortaçağa göre Batı için aşama olan bu durum Batının geleneksel ilişkileri açısından, Batının kendi çerçevesini aşması demek olmamıştır. Nitekim aşamalı sanat tarihine rağmen Rönesans çok çabuk çözülerek, resimde bunalım sözkonusu olacaktır.

Resmin kişiselleşmesi ile teknik olarak Batının kendini ve değerlerini daha iyi ifade edeceği usta işi resimler yapmaya imkan veren biçimsel değişiklikler de ortaya çıkacaktır. Sözgelişi, kişisel portre resmi yapmak için soğuk ve donuk tempara tekniği yerine hazırlanması kolay ve iyi sonuç alınan yağlıboya kullanılacaktır. Yağlıboya tekniği, yavaş ve titizlikle çalışma imkanı sağlaması, tonlama kolaylığı nedeniyle resimde isteneni vermek büyük ölçüde kolaylaşmıştır. Resmin yeri değişince resmin boyutlarıda küçülecektir. Böylece taşınabilecek boyutlarda kişiye ait, herkesin sahip olabileceği resimler ortaya çıkacaktır. Yine ince tahta plakalar yerine daha dayanıklı, resmin uzun süre bozulmasını önleyen ve onarılmasına daha çok izin veren tuval kullanılacaktır. Resmin kişisel ayrıntıları daha iyi verebilmesi amacıyla ince fırça çeşitleri ortaya çıkacak, resmin daha önceden taslağını çizmek için çeşitli kalemler kullanılacaktır. Freskolar için de önceden hazırlanan karton kalıplara resmin yapılması bu tekniğin mahsurlarını giderecektir. Bu resme ait teknik bilgilerin yanında ustalık için gerekli olan renk, ışık, perspektif ve anatomi bilgileri gerekli olacak, ressamlar resmin yanında öngörünüşü vermede yararlı olan bu bilgileri de edinmeye çalışacaktır. Kendini sıradan resim yapan zenaatçıdan ayırdığı için bu bilgiler önceleri sır olarak saklanmıştır. Sözgelişi Leonardo "Resim Yapma Usülü", "Işık ve Gölgenin Tatbiki " gibi notlarda bazı özeliklerini belirttiği resim bilgilerini sağdan sola ters yazmıştır. Leonardo ancak ayna yardımı ile okunabilen bu notları tersliğinden böyle yazmamıştır. Ancak bu bilgiler gerçekte yüzeysel olduğu için hemen yaygınlaşabilecektir. Sıradan ressamlar bile Batı perspektifini resme uygulamada güçlük çekmeyeceklerdir.

Rönesans'ın Yaygınlaşması

Avrupa'da Yunanlılığın yeniden doğuşu belirli koşullar sonucu ortaya çıkmıştır. İtalya'nın dışındaki Batı Avrupa için Yunanlılığın yeniden keşfinin büyük anlamı yoktur.Ancak gecmişte Batıya kendi kimliğini kazandıran Yunanlılığa, geleneksel çerçevenin aşılması sözkonusu olmadığından, yabancılık duyulmayacaktır. Yine Rönesansta putperest antik Yunan-Roma değerlerinin Hıristiyanlıkla uzlaştırılması ile ortak dinin Hıristiyanlık olması nedeniyle, geleneksel dini ilişkiler yolu ile Rönesans değerleri yaygınlaşabilecektir. Batı Rönesans ile Ortaçağın bakış açısını va dünya görüşünü aşabildiği için İtalya'da ortaya çıkmasına rağmen Rönesans resim bilgisi ve tekniği klasikleşecektir. Batı Avrupa'da zenginliğin artması ve asillerin, kralların, varlıklı ailelerin resim, potre talepleri nedeniyle, İtalya resimde öncü rolü kazanacaktır. Değişik ülkelerden İtalya'ya giderek potre resmi yaptırmak moda olmuştur. Titian bu konuda büyük ün kazanmıştır. Habsburg İmparatoru V.Karl ve oğlu, İspanya Kralı II.Philip, Alman prensleri, tüccarları müşterileri olmuştur. Fransa sarayı, Alman tüccarları, prensleri, asilleri İtalyan sanatçıları hizmetlerine almışlardır. Rönesans resminin İtalya dışındaki ustaları sözgelişi Dürer, El Greko resim bilgilerini İtalyada geliştirmişlerdir. Batı'da zenginlik belli bölgelerle sınırlıdır. Bu yüzden Rönesans heryerde ve aynı

zamanda yaygınlaşmayacaktır. İtalya-Fransa ilişkisi ve ticari çekişmesi daha önceden olması nedeni ile (Papaların Avignon 'da oturması...) Fransa'da ve Flemenk ülkelerinde Rönesansı göreceğiz. Almanya'da ise henüz zenginlik birikmediğinden, geç Rönesans Almanya'nın zenginleşmesiyle mümkün olacaktır. (Almanyalı usta ressam Dürer Almanya'da kendisine gösterilmeyen ilginin İtalya'da kendisine gösterildiğinden yakınacaktır.)

Bütün Batı adına Doğu ile ticareti yürüten Yunanlılığın Avrupa'ya Yunan ticareti ile birlikte yayılması örneğinde olduğu gibi, Doğu Akdeniz ticaretine İtalya kanalı ile bağlanan Batı Avrupa'da Rönesans İtalya aracılığı ile yayılacaktır. İtalya Alpleri aştığında bütün Avrupa ile ilişki içindedir, Adriyatik kıyıları ile de Doğu ile ilişkidedir, bu yüzden Batıyı örgütleyebilecek konumdadır. Bu konumu ve rolü sayesinde İtalya Batının öncüsü olabilecektir. Rönesansın Batı içinde bu yaygınlaşmasına rağmen yeni bir öneri ve çözüm olmaması nedeni ile çok çabuk çözülecektir.

3.- RESİMDE BUNALIM VE RÖNESANSIN ÇÖZÜLMESİ: MANİYERİZM

15.yy.da iki simgesel siyasi-tarih, Doğu-Batı ilişkileri açısından bütün Avrupa'yı, giderek bütün dünyayı yeniden biçimlemiştir. Bu olaylardan birincisi 1453 yılında İstanbul'un Doğunun temsilcisi Osmanlı tarafından fethidir. İkincisi 1492 yılında Yeni Dünyanın, Amerika kıtasının Batı tarafından keşfedilerek dünya ilişkiler sistemine katılmasıdır. Bu iki siyasi-tarih en azından Batı açısından, Ortaçağın bittiğini gösteren resmi tarih olacaktır.

Rönesansla Ortaçağ çerçevesinin kırılmasına rağmen toplumsal çözüm olmaması nedeni ile Rönesans amaçsız kalacak, çabuk çözülecektir. Batı Doğu-Batı ilişkilerinde, kendi lehine çeviremediği için aşamadığı bu dar çerçeveyi ancak Amerika'nın keşfiyle aşabilecektir. Birinci tarihle Doğunun kapıları Batıya kapanırken, ikinci tarihle Batı bu çerçeveyi aşabilecek imkanları bulabilecektir.

Bizans'ın yıkılması ile yerine geçen Osmanlı Batının hırsızlığına ve soygununa izin vermemiştir. Mümkün ilişki olarak yalnız alışverişe veya savaşa izin vermiştir. Batının sunacak birşeyi olmayınca Osmanlı ile karşılaşmamak pahasına, kendi denetiminde ilişkiler kurmak için bütün Afrikayı dolaşmak gibi ters işlere yönelecektir. Bu arayışlar sırasında Batı'nın bir tesadüf sonucu Amerika'yı bulması Batının bütün kaderini değiştirmiştir.

Atlas Okyanusunda bulunan ülkelerin, Osmanlı'yla karşılaşmadan Doğuya ulaşmaları ve Amerikanın keşfi, bu yolun güçlüklerine rağmen zamanla verimli olacaktır. Batının düştüğü açmazlar karşısında Batı için yeni bir çözüm, yeni bir öneri olacaktır. Bu nedenle Batıda üstünlük Atlantik kıyısında bulunan devletlere geçecektir. Bu devletler Doğu-Batı ilişkilerinde İtalyan şehir devletlerinin teşebbüs tekelini kırmıştır. Ancak bu Doğu ticaret tekeli olmadığı için, yeni yollar eski ilişkileri gölgeleyecek

verimliliğe ulaşana kadar İtalya ve Roma Kilisesi-Papa ağırlığını sürdürmüştür. Doğuya açılan bu yeni kapı sayesinde kolonyalizm serüvenine ilk atılan ülkeler, Portekiz, İspanya Roma-Katolik kilisesine tam bağlılık göstermişlerdir. Bu sayede Katolik kilisesi son parlak dönemini yaşamıştır.

Katolik-Roma kilisesi İstanbul'un fethi ve Amerika'nın keşfiyle kazanmış olduğu tarihi-siyasi durumu işleterek Batıda etkinlik ve önemini korumayı bilmiştir. Portekiz ve İspanya haçlı seferlerinin yarattığı dini havaya benzer bir şekilde uzaklarda bilinmeyen yerlerde kurtarılmayı bekleyen meçhul "Kayıp Hıristiyan ülkeleri" aramaya çıkarken papanın duaları üzerinde olacaktır. Amerika'da üretici güçleri ortadan kaldıracak kadar vahşi katliamları düzenlerken, yeni bir dünya görüşü değil, Hıristiyanlık ve altın iştahı kalplerini ışıtacaktır. Hıristiyanlık karşılaştığı bu yeni halklar karşısında Batılılığın ifadesi olacaktır. Kilise haçlı seferleri ruhuyla yürütülen doğrudan talan, silahlı soygun ve işgali ideolojik-siyasi düzeyde onaylıyacak, daha aktif rol almak için Amerika'yı bu ülkeler arasında paylaştıracaktır. Bu yüzden Katolik Kilisesi bu yeni ilişkilere de ortak olacak, sorumlu olması karşılığında bir yandan payını alırken diğer yandan da saygınlığını ve ağırlığını artıracaktır. Bu gelişmelerden çıkar sağlayan devletler Roma'ya tam bağlılık gösterdiği gibi Katolikliğin de şampiyonluğunu yapacaklardır. Bu gelişmeler karşısında, doğrudan silahlı soygun ve işgal sözkonusu olduğunda, temeli Doğu ile sınır savaşına ve Doğu Akdeniz ticaretine dayanan Antik Yunan/ Rönesans değerleri çabuk çözülecektir.

Yunanlılığın yeniden doğuşu, Doğunun temsilcisi olan Osmanlının karşılarında bir güç olarak dikilmesi ile eski anlamını ve önemini koruyamayacaktır. Nitekim daha 16.yy.'ın ilk yarısında Rönesans'ın dahi olarak gösterilen en ünlü ressamlarının ardından Rönesans kendini tüketecektir. Atlantik kıyısı ülkelerin Batı'nın mevcut çerçevesini aşmasına rağmen bu ilişkilerin sonuçlarını hemen almaları sözkonusu olmadığı için yeni bir dünya görüşü, yeni bir bakış açısı getirememişlerdir. Bu yüzden Rönesans çok çabuk çözülmesine rağmen bakış açısını koruyabilmiştir. Ancak Doğu ile ilk ilişki kuran ve Amerika'nın zenginliğini talan eden İspanya ve Portekiz Doğu ile ilişkisini yine din ile ifade etmiş, koyu bir dini dogmatizm uygulamıştır. Buna uygun olarak resimde de dogmatizm, fanatik, inanç ciddiyeti görülecektir. Rönesans'ın ideal ölçütleri, nispetleri zorlanarak çarpıtılacak, dinsel duyarlılıkta ve yaşantıda derinlik aranacaktır. Bu dönemde geleneksel dini anlatım, dini dogmalar tekrar önem kazanacaktır. Rönesans resminin bunalımı olarak görülen ve Maniyerist dönem olarak adlandırılan bu dönem, aşama değil Rönesansın çöküşü olacaktır. Bu dönemin en önemli ressamları İtalya'da Tintoretto, İspanya'da El Greco dur. Rönesans'ın bittiğini belirten ve Maniyerist resim anlayışının en parlak temsilcisi İspanya'da çalışan El Greco olmuştur. Bu dönemde Rönesans'ın ideal güzellik ölçü ve nispetlerinden uzaklaşılacak, yeni gerçeğe uygun olarak dini derinlik önem kazanacaktır. Doğu zenginliğinin talanı sayesinde zenginliğin artması ve zevklerin incelmesi, seçkinleşmesi nedeniyle dini anlatımın yanında ziyafet

sahneleri, çeşitli eğlence ve aşk sahneleri, çıplak kadın vücuduna ilgi duyulacaktır. Meryem Ana bile bu çıplak kadın vücudu zevkinden nasibini alacaktır. İspanya'nın 16.yy.'daki gücüne uygun olarak İspanya kralları saraylarında önemli kolleksiyonlar meydana getirmişler ve saraylarının çevresinde güçlü ressamlar toplamışlardır.

Rönesans'ın tükenmesine ve Maniyerist resimde dini duyarlılıkta derinlik aranmasına rağmen, bu dönem Ortaçağ dini resim biçimine dönüş olmayacaktır. Ortaçağ dini konuları üç boyutlu olarak ele alınacaktır. Bu bize Rönesansta geleneksel Batı bakış açısının gerçekte aşılmadığını ve Ortaçağ Batı bakış açısının bozulmuş bir Batı perspektif anlayışından başka bir şey olmadığını gösterir. Rönesansta ve maniyerist resim anlayışı Ortaçağ dini konularını tek yönlü batı bakış açısına ve perpektifine göre resmetmişlerdir. Dini anlatım anonim resmin yanında kişisel resminde esas konusu olmasını sürdürmüştür. Bütün bunlar Rönesans'ta Batı'nın Ortaçağ anlayışını aştığı, yeni bir bakış açısı getirdiği tezlerini geçersiz kılar. Ancak bu dönemde Hıristiyanlığın veya bu dönem dini resminin rolü daha farklıdır. Artık herşeyden önce Ortaçağ'ın şatolar ve çevresiyle sınırlı, taşra siyaseti ve kendini dış olaylara kapatan tek merkezci din anlayışı aşılmıştır (feodalizm). Yükselen krallar, Doğu Batı ilişkilerinde ortaya çıkan yeni koşullar nedeniyle dünya siyaseti önermişlerdir. Hıristiyanlık Batının bu ilişkilerinde de önemli rol almıştır. Doğuya karşı Batının farklı bir dünya anlayışı ve siyaset anlayışını ifade etmiştir. Batı bu dönemde de bilgi kaynakları gözlemle sınırlıdır. Meseleyi anlayamadığı için yeni bir kuram-görüş geliştirmesi sözkonusu olmayacaktır. Yeni gelişmeler karşısında gözlemleri, Ortaçağa göre yeniden yorumlanmış biçimi ile, Hıristiyanlıkla sınırlanacakdır. Ancak bu siyaset tek merkeze de, Roma Kilisesine bağlı değildir. Batı'da bin yıldır süren inanç birliği Katolik Protestan ayrımının ortaya çıkması ile ortadan kalkacaktır. Bu yüzden dini bağnazlık güçlenmesine rağmen Ortaçağ dini resim anlayışına dönülmesi mümkün olmayacaktır.

Batı için Rönesans ile yeni koşullar oluşmasına rağmen yeni imkanlar Amerika'nın bulunması ile ortaya çıkmıştır. Ancak İspanya ve Portekiz Doğu ile ilişkiyi eski yağma çerçevesinde sürdürmesi ve giderek yağma kaynağını kurutması nedeni ile yeni imkanlardan faydalanmayı bilmeyeceklerdir. Kendileri ile sınırladıkları çözüm çok geçiçi olacaktır. Ölçüsüz yağma ile yağma kaynağını kurutacaklar, üretici halkı imha ederek birikmiş zenginliklerine el koyacaklar Orta Amerika uygarlıklarını doğrulamayacak biçimde yıkacaklardır. (Üretimin sürdürülmesi için Afrikadan kaçırdıkları köleleri Amerikada işe süreceklerdir.)

İspanya Batı'da Doğu ile kurulan ilişkilerde ilk gelişmeyi başlatacak geleneksel Avrupa'yı temsil etmiştir. Ancak geleneksel Avrupa yeni ilişkilerden gerekli sonucu çıkartmaktan aciz kalacaktır. Batı'da bu sonuçları çıkartan Hollanda öne çıkmıştır. Yeni dünya ile kurulan ilişkileri Hollanda sistemleştirecektir. İlişkileri sistemleştirmede Batı insanına da belli bir rol düşecektir. Belli meslekler ön plana çıkmaya başlayacaktır. Tek

insanın halledemiyeceği teşebbüsler için teşebbüs sahibi bireyler birleşecekler ortak şirketler kuracaklardır. Hatta korsanlık seferleri bile anonim şirket tarzında örgütlenmiştir. Kraliçe Elizabeth korsanlara ödünç verdiği gemilere karşılık hisse senedi almıştır. Hollanda resmi geleneksel Avrupa resminde bazı farklılıklar taşıyacaktır. Bu ilişkilerde öncü biziz diyenler resimlerde kendilerini öne çıkartacaklar, kendilerini şahıs ve meslek olarak öne alan resimler sipariş edeceklerdir. Kişilerin yanında pahalı ve riskli işleri üstlenen şirket yönetim kurulu üyeleri toplu portreler yaptırmışlardır. Yine Doğu ile ilişkilerde kendi önemine inanan askerler, doktorlar, sendikacılar, tüccarlar, düşkünler yurdu yöneticileri, yönetim kurulları, belediye meclis üyeleri portre siparişleri vereceklerdir. Franz Hall, Rembrant gibi ressamlar Hollanda resminin en önemli temsilcileri olmuşlardır.

Hollanda'nın insan kaynaklarının kıt olması en gerekli ve değerli güç olarak insan gücünü öne çıkartacaktır. Hollanda'da geniş kesimler yeni gelişmelerden çıkar sağlayacak,düzende belli bir yer edineceklerdir. Bu yüzden Hollanda'da zenginleşen orta sınıf da resim alıcısı olarak ortaya çıkacak, yeni bir tarz olarak gündelik yaşam resmi, ev resmi yaygınlaşacaktır. Yine, İspanya'da portrelerde ve yaşam tarzını veren resimlerde asalet, şovalye resimleri, aristokrat zevkler ve yaşam tarzı öne çıkarken Hollanda'da banker, tüccar, burjuva, meslek birlikleri ve gündelik yaşama ait konular yeni bir tür olarak ortaya çıkacaktır. Bu resimlerde din dışı bir birlik bilinci, ortak yaşam tarzı resimleri ile ifade edilmiştir.

Amerika kıtasının tesadüfen bulunması ile Batıda ortaya çıkan gelişmeler, anlamadığı halde, Batıya Doğu karşısında güç kazandırmıştır. Ancak Batı bakış açısının ve dünya görüşünün değişmesi sözkonusu olmamıştır. Batı Doğu ile kurduğu yeni ilişkilerinin sonucunu Rönesanstan ancak 300 yıl sonra almıştır. Batı bakış açısı 19. yy.da değişmiştir. Rönesanstan bakış açısı Maniyerizm ile ifadesini bulan bunalım ve çözülmeden sonra, Amerikanın keşfinden sonraki gelişmeleri ifade eden Barok ve Rokoko resim anlayışları ile kendini tüketmiştir. Rönesanstan sonra ortaya çıkan resim anlayışları ilerlemeyi değil, bakış açısındaki kısırlaşmayı belirtmiştir.

D.- BATININ KENDİ İÇİNDEN ELEŞTİRİSİ: BOSCH VE BRUGEL

Hubert ve Jan van Eyck kardeşler 15.yy. Flaman resminin ilk büyük ustalarıdır. Roger van der Veyden, Hugo van der Goes daha sonra Hans Memling, Gerard Davit gibi ressamlarla sürdürülen Flaman resim ekolü Rönesans değerlerine ilgi duymamış, dini geleneklere bağlı, anonim çerçeve içinde kişisel resmin temsilcisi olmuşlardır. Bu resimlerde ayrıntılarıyla dış gerçeklik ayrıntılar, büyük bir dikkat ve gözlemle verilmiş, portre resminde uzmanlaşılmıştır.

Güçlü Flaman resmi geleneğine rağmen 16.yy. başında Hieronymus Bosch (1450 dolayları - 1516) ve Pieter Bruegel (? - 1569) Batı resim geleneğinin dışında, öncüsü olmayan, kendilerinden sonra da izleyeni olmayan çizgidışı iki ressam olarak ortaya çıkmışlardır. Bosch ve Bruegel dönemlerinde resimleri önemli kolleksiyonlara girmesine rağmen hemen unutulmaları ve ancak 20. yy.'da hatırlanmaları ilginçtir. Halen Bosch'un resimleri anlaşılmaz olarak tanımlanarak, 20. yy.'ın sürrealist ressamları arasına atılacaktır. Bosch ile birlikte anılmasına, hatta bazı resimlerinin Bosch'a ait olduğu kuşkularına rağmen değerlendirme ve tanıtımda Bruegel öne çıkarılmış, resimleri döneminin sorunlarından soyutlanarak, öngörünüşü ile ele alınmış, komik resimler de yapan bir köy/ manzara ressamı hatta ilk "köylü" ressam olarak gösterilmiştir. (Toprak, Hourticq, 1958, s.62).

Rönesans dönemi bütün parlak gösterme cabalarına rağmen aynı zamanda toplumsal açıdan Batı'nın kendi içinde de düşmanlar bulduğu, sorunlar içinde bulunduğu, engizisyon mahkemeleri ve cadı kazanlarının kaynatıldığı korkunç bir bunalım dönemidir. Geniş kitleler şeytan, cadı, büyü masalları ile korku içinde bırakılmıştır. Aynı dönemde İtalya'da ise çocukları cadı masalları ile değil Türkler geliyor tehdidi ile korkutmuşlardır. Geniş kitlelerin yaşadıkları bu korkular ve arayışları (Amerika kıtasının bulunması, Doğu ile yeni ilişkiler) ne Flaman resmine ne de Rönesans resminin konuları arasına giremezken, Bosch ve Bruegel'in resmi Rönesans ile ifade edilen dönemin ve yeni arayış çabalarının diğer bir yüzünü Batı açısından gösterebilecektir. Bosch ve Bruegel'in resminin Batı için bir çizgi oluşturmamasına rağmen ele alınmasında dönemin anlaşılması için yarar vardır. Meselemizi aydınlatması açısından öncelikle çok az şey bilinmesine rağmen yaşamları, eğitimleri ve ilişkileri konusundaki bilgilere müracaat edeceğiz.

Bosch'un 1450 dolaylarında önemli bir şehir olan Utrecht yakınlarında Hertogeribosch'ta doğduğu, babasının ve büyük babasının ressam olduğu, 1480 yılına doğru zengin bir soylu ile evlendiği (Gelişim Hachette 2.C., s.596), Notre-Dame hayır derneği kayıtlarında 1480-1512 yıllarında dinsel gösteri ve orkestra elemanı olarak adına sık sık rastlandığı bilinmektedir. (Venturi, Gergedan, Mart 1988, s.101). Bu dönemde ressamların kilisenin, soyluların himayesine girebilmesi büyük bir nimet iken Bosch'un zengin bir soylu ile evlenmesi kendisini hem parasal

güvenliğe hem de sosyal statüye kavuşturmuştur. Böylece ısmarlama resim yapma zorunluluğundan kurtularak, konularını kendisinin seçtiği ve biçimlediği resimler yapmıştır. Bosch'un resminin kaynaklarından birisi de dinsel gösteri ve orkestra elemanı olarak görevi, mesleği olmalıdır. Bu dönemde daha önce kilise tarafından belirlenen ve sızmalara izin verilmyen kilise müziğine halk melodileri girmiştir. Evin, sokağın, tarlanın, eğlence yerlerinin sesleri kilise melodileri ile birbirine karışmıştır. Özellikle resmi görüşün geniş kitlelere yaygınlaştırıldığı, halka ait dinsel gösterilerde şenlikler, temsiller, karnavallar gibi muzikli oyunlarda kilisenin görüşleri halk inançlarına uyarlanmıştır. Dramlaştırılmış kutsal hikaye ve efsaneler, kilisenin belirlediği geleneksel konular gündelik hayatın inançlarıyla karışacaktır. Ancak bu dini konular ve kalıplar kilise uzmanlarının görüşünden farklı bir biçimde daha basit ve yaygın olarak kullanılmıştır. Sözgelişi cennet, cehennem, azizlerin öyküleri, şeytan güçleri, ahlaki konular (iffet, aşk, oburluk, şehvet gibi), halka ait birtakım sıfatlar ve simgelerle abartılarak işlenmiştir. Dine ait olaylar, dini kişiler, dini kalıp ve kavramlar şenliklerde, karnavallarda, bayramlarda halkın basit dini bilincine uygun birtakım sıfatlar ve simgelerle abartılarak çeşitli dans, ucuz dekor, kostüm ve maskelerle basitleştirilerek ifade edilmiştir.

Ortaya çıkan yeni gelişmeler sonucu Ortaçağda sınırlarla belirlenmiş allegorilerin yanına yeni allegorik tipler yaratılacak veya eskiler yorumlanacak, dini görüşün çeşitli yorumlanmış biçimleri (büyü, sihir, rüya, atasözleri ile ilgili simgeler) dini görüşe karışarak çeşitli dekorlar, maskeler, kostümler ve makyajlarla aktarılmıştır. Ancak basitleştirme, özet haline getirme belli görüşlerin yaygınlaştırılmasında avantaj olduğu gibi bazı mahsurlarda taşıyacaktır. Verili bilinci yaygınlaştıran dinsel kalıpların ve allegroların bilerek veya bilmeyerek yanlış kullanımı ile abartılınca gerçekliği konusunda şüpheler ortaya çıkar. Özellikle dini tiplemelerin abartılması onun kofluğunu ortaya çıkaracak, kilisenin görüşlerinin gülünçleşmesini sağlayacak veya inanılmasını zorlaştıracaktır. Bütün bunlar Batıda belli gelişmeler sonucu ortaya çıkmıştır. Kilise, resmi görüş açısı değişmemesine rağmen yeni gelişmelerle kendisine saygı ve güven duyulmamaktadır.

Bosch dinsel gösteri ve orkestra elemanı olarak çok iyi bildiği dini allegorileri kilise kalıpları dışında halkın şenliklerde, karnavallarda kullanıldığı biçimi ile resminde kullanmıştır. Zaten büyük bir ihtimalle, bu dinsel gösterilerde görev aldığı için bu şenliklerde kullanılan maskelerin, dekorların, makyajların yapımını da üstlenmiş olmalıdır. Bosch resimlerinde Ortaçağın belirli allegorik konularını ve figürlerini ele almış, ancak bu figürleri ve konuyu ifade edecek sıfatları yanlış olarak başka bir belirti ile ifade etmiştir. Aynı anlayışı bazı resimleri Boscha maledilen Bruegel'de izleyecektir. Bruegel de yanlış nakillerle, belirtilerle dini konuyu saptırarak din dışı anlamlar yüklemiştir. Böylece çeşitli dini görüşlerin yanında atasözleri, büyü ile ilgili simgeler, temaların abartılması ile hem halk içinde geçerli olan yaygın görüşün eleştirisi hem de

kilise uzmanlarının görüşünü gülünçleştirerek alay etme imkanı olacaktır. (Bruegel'in körler resminde veya Bosch'un cennet ve cehennem tablolarında olduğu gibi).

Bosch ve Bruegel resimlerinde kilise uzmanlarının dini görüşü dışında halkın basit dini inaçlarına uygun çeşitli halk dogmaları, simgeleri, atasözleri kullanmalarına rağmen bu resimler sergilenmek için, halk için yapılmamıştır. Bruegel bildiğimiz kadarıyla kiliseden sipariş almayan veya kilise için anonim resim yapmayan ilk ünlü ressamdır. Bosch ise dini resim yapmasına rağmen bunlar kilisede belli görüşleri yaygınlaştırmak için yapılan resimlar değildir. Nitekim Bosch un yaptığı birden fazla kanatlardan meydana gelen altar resimlerinin bir özelliğide, kanatlar kapandığında resmin gizlenebilmesidir. Ancak kanatlar açıldığında resim görülebilir. Resmin bu özelliği ile belli bilgiler saklanması veya kontrol altında tutulması gerektiğinde özelleşmeyi sağlayacaktır. Bosch ve Bruegel'in resimleri resmi görüşün eleştirisi nedeni ile Amerika'nın keşfi ile Batı'nın geleneksel çerçevesini aşan fakat yeni bir görüş oluşturamayan çevrelerde ilgi görecektir. Bu yüzden katolikliğin ve İspanya İmparatorluk politikasının eleştirisini yapmasına rağmen, bu resimlerin en önemlileri döneminde katolikliğin şampiyonluğunu yapan, İspanya sarayının özel kolleksiyonlarında yer almıştır. Bruegel yaşadığı dönemin de önemli bir ressamı olarak gösterilmiştir. Çağının ünlü coğrafyacısı Ortelius'un onu çağın büyük sanatçısı olarak Maniyerist ressamların karşısına çıkarması boşuna değildir. Bruegel'i kilise için resim yapmamasına rağmen Granvelle Kardinali korumuş, İmparator II. Rudolph kendisine hayranlık duymuştur. (Venturi, Gergedan, Mart 1988, s.108). Bosch ve Bruegel varolan resmi görüşün dışında kalmaları nedeni ile izleyicileri olmayacak ancak dönemin problemlerini anlama çabaları nedeni ile saray çevrelerinde saygı göreceklerdir.

Bosch'un ve Bruegel'in bağımsız çalışmaları ve meslekleri tek başına onların resmini açıklayamaz. Çünkü farklı bir düzeyde de olsa Rafaello işlek dükkanı sayesinde hem zengin hem de itibarlı birisidir. Yine Leonardo da Bosch gibi dinsel gösteri elemanı olarak çalışmıştır. (Leonardo'nun çok bilinen insanı uçurma gayretleri aslında bu tip dini ve kişisel gösterilerde, şenliklerde o dönemin Avrupa'sında çok sık yapıldığı gibi şeytanın veya meleklerin uçuşu dini sahnesini canlandırma girişimidir. Belinden iple bağlanmış bir adam bu rolü oynamış, makine de kendisine yardımcı olmuştur. Leonardo'nun adam uçurma hikayesi budur.). Ancak Rönesans ustalarına verilen öneme ve resimlerinin bir çizgi oluşturmasına rağmen Bosch ve Bruegelin izleyeninin olmaması, hatta unutulması meseleyi daha değişik açılardan, değişik yönleri ile bakmayı gerektirmektedir.

Bosch ve Bruegel, Rönesans sanatçılarından ele aldıkları konular ile ayrılmışlardır. Verili görüşlerin dışına çıkarak sanatçı duyarlıkları ile Batının sorunlarına ve çözüm çabalarına ilgi duymuşlar resimlerinde ele alarak kavramaya, açıklamaya çalışmışlardır. Bosch'un yaşadığı dönemde Batı Amerika'dan altınları gaspedecek ancak başlangıçta bu altınların nasıl

geldiği, nelerin karşılığı ve hangi yollarla elde edildiği saklanmıştır. Batı için Amerika'nın keşfi ve Doğu ile ilişkiler büyük imkanlar sağlamasına rağmen çözüm kişisel olduğu için çözümü saklama çabası öne geçecektir. Amerikanın keşfi ve altınlarının gaspedilmesi Batı için önemlidir, ancak başlangıçta kitleler için toplumsal bir devrim olmamıştır. Egemen sınıflar çözümü paylaşma, geniş kitleleri ortak etme ihtiyacı duymamışlardır. (Toplumla paylaşılmayan, saklanan bilgiler sözkonusu olduğundan istenmeyen konular halka kapatılacak, özelleşecektir. Bosch'un resimleri dönemi ifade edecek, ancak toplumla paylaşılmayacaktır). Batı'da devrim, Amerika'dan çalınan altınların piyasaya dökülmesi ve düzeni alt üst etmesi ile ortaya çıkacak, artık altınların kaynağı ve nasıl elde edildiği saklanamıyacaktır.Bu verili düzeni onaylayan kutsal kitabı haklı çıkarma gayretlerini boşa çıkaracak, yerleşik değerler çatırdayacaktır. Bruegel Anvers'de yaşamış, İtalya ve Avusturya'da bulunmuş, Brüksel'e yerleşerek 1569'da ölmüştür. Bruegel sorunların en çok duyulduğu, yeni ilişkilerin kurulduğu ve yeni çözümlerin arandığı şehirlerde yaşamıştır. Ayrıca en yakın arkadaşının coğrafyacı Abraham Ortelius olması bir rastlantı değildir. Bosch ve Bruegel'in yaşadığı Flaman ve Kuzey Flaman (Hollanda) gerek Akdeniz ticaretinin önemli olduğu dönemde İtalya ile bağlantısı nedeniyle, yine Atlantik kıyısındaki ülkelerin yeni arayışlarının olduğu dönemde önemli roller üstlenmiştir. İspanya ve Portekiz'in taşıyıcılığını ve depoculuğunu üstlenmiştir. Bu yüzden Batı'nın sorunları ve yeni çözüm çabalarının içinde yer almıştır. Bosch'un 1495-1505 yıllarında, Yeni Dünya'nın keşfinden sonra İspanya'da yaşadığı öne sürülmektedir. (Gelişim Hachette, 2.C., s.596). Bu da Bosch'un döneminin olaylarını çok yakından izlediğini göstermektedir.

Bosch ve Bruegel'in resmi Doğu-Batı ilişkilerinde Batının Batıda yeni bir çerçeve oluşturma çabaları ile açıklanabilinir. Bosch ve Bruegel resimlerinde din, şeytan, büyü, sihir ile ilgili simgeler ve atasözleri ile anlatılan iç ve dış çatışmalar, gerginlikler, karmaşa, korku, dehşet, macera, yıkım ve aç gözlülük dönemin ilişkileri ile anlamlı hale gelir. Bu bölümde Bosch ve Bruegel'in resminin temel özelliklerini ele alarak dönemin ilişkileri ve olayları ile tartışmaya çalışacağız.

1- Bizansın ortadan kalkması ile ortaya çıkan durum Batının geleneksel çerçevesine uygun değildir. Osmanlı bir cephe çeklinde örgütlediği Doğu ile Batının karşısına çıkmıştır. Yeni ortaya çıkan gelişmeler kilise merkezli dini dünya görüşünü sarsacaktır. (İstanbul'un fethi olayını kilise çanları korku ile vermiş, Batı'da kıyamet belirtisi olarak ele alınmıştır). Batı'nın Doğu ile birarada barış içinde veya çatışarak yaşama zorunluluğu soyut dini dünya görüşü ile çelişecektir. Ortaçağda kendine kapanan Batı çektikleri acılar karşısında öbür dünyada kurtuluşu önermişti. Bu pasif ve soyut dini inanç yaşanılan gerçekliği karşılayamayacak, cennet, cehennem, günah, kurtuluş, ölümsüzlük gibi kavramlar tartışılacak, bu kavramlar yeni arayışlarla bağdaştırılmaya çalışılacaktır. İtalya Rönesans ile dini görüş ile mitolojiyi bağdaştırırken yeni bir çözüm önerememiştir.

İtalya dışında Atlantik ülkeleri yeni arayışlarına uygun olarak Ortaçağın kendine kapalı Hıristiyan temaları yerine, dünya siyasetine yönelik etkin, atak dini yorumu öne çıkaracaktır. Sözgelişi öbür dünyada kurtuluş gibi kendine dönük, pasif anlayış yerine başkaları adına fetihciliğe, kurtarıcılığa soyunacaktır. Batı Amerikanın keşfi ile ortaya çıkan yeni imkanların öneminin ve nasıl faydalacağının bilincinde değildir. Ortaçağ dogmaları ve sofuluk yeni şartlar karşısında gülünçleşecek, etkin, atak hatta haydutça bir saldırganlık olarak yeniden yorumlanacaktır. Kilise/Hıristiyanlık yeni dünyada yürütülen katliamlara ve soyguna saygıdeğerlik kazandıracaktır. Amerika'ya ve Doğu'ya giden gemilerin ve sonra köle ticareti için kullanılan gemilerin birçoğuna Hristiyan azizlerin isimleri verilmiştir. Bosh ve Brugelın resminde hıristiyanlık veya kurtarıcılık adına araç olarak kullanılan şiddet çapulculuk ile beraberdir. Giderek başlangıçtaki amaçda görünmeyerektir. Bosch ve Bruegel'in resimlerinde çapulculuk ve şiddet ilişkinin belirleyici ögesi olaarak ortaya çıkacaktır. Resimlerde şidetin belirlediği korkular ve koas egemendir. Tarafların kimlikleri belirsizleşirek şidddete dayalı bir yaşam tarzı, üretimi sürdürme yerine soygunla zenginliğe el koyma, talanın nimetlerden faydalanıp yatmak, aylaklık öne çıkar. Oburluk, kokanya diyarı gibi resimlerde tüm toplumsal kesimler üretim dışında, bir şey üretmeden aylaklıkla soygunun nimetlerinden faydalanacaklardır. Resimlerde şiddete rağmen hemen farkedilen mizah buradan kaynaklanacaktır.

Bosch ve Bruegel'in resimlerinde şiddet karmaşanın ve belirsizliğin nedenidir. Batıda insanlar serserisi, papası, şövalyesi, köylüsü, sakatı körü tutkuların, zevklerin, insani olmayan eğilimlerin kucağına bir yasa, dini emir gibi kendilerini bırakmışlardır. (Zevkler Bahçesi, Bosch). İnsani bir ilişki yoktur. Doğa yabancı, tekin olmayan bir doğadır. Zehirli, canavar bitkiler, haşin manzaralar, yırtıcı dost olmayan deniz ve kara hayvanları ile doğa kutsal değildir, cehennemden farksızdır. Zebaniye benzeyen insanlar, hayvanlar ile denge, düzen sözkonusu değildir. Resimlerde ağırlık kazanan bu temalar Batının inançlarında ve konumundaki değişikliklere uygundur. Toplum yaşamının bütün dengeleri, değerleri altüstdür. Doğa ve insan insani özelliklerini kaybetmiş bir kaos içindedir. Bosch un cennet, cehennem ve zevk bahçesini resmettiği üçlü altar resminin kanatları kapandığında ortaya çıkan renksiz saydam seklinde suyla çevrili dünyada Tanrı/İsa küçücük, bir kenara itilmiştir.

2- Batının Osmanlı ile karşılaşmadan kendi denetiminde yeni ilişkiler oluşturma çabalarına geniş yığınlar da açık olmuşlardır. Çeşitli Atlantik ülkeleri yeni arayışlar sonucu Batı'da yeni bir yer edinebileceği gibi Batı Toplumu/ insanı da yeni bir yer edinme yeni imkanlar bulacağından kendilerine bulundukları güvensiz konumdan farklı yeni bir yer yakıştırmaları mümkün olmuştur. Bu yeni arayışlar sırasında hırsızlar, soyguncular Hıristiyan fatihler olmuşlardır. Nitekim Marko Polo'dan başlayarak Uzak Doğu ülkelerinin kolay elde edilir gösterilir zenginliği ve haçlı seferlerine katılan çok geniş bir kesimin Doğu'nun zenginliği konusunda anlattığı olağanüstü

hikayeler, Amerika altınlarının cazibesi ve kurtuluş imkanı olarak gösterilmesi halkın da bu görüşlere katılmasını kolaylaştıracaktır. Yeni arayışlar sayesinde kendisine de yeni imkanlar açılabileceği hayalini kuracaktır. Doğu'da altın kentler olduğu söylentisi,sokakları altın döşeli El Doradalar, ebedi gençlik pınarları, inanılmaz garip hayvanlar, insanlar, devler, cüceler, harika değişik bitkiler bu hayalleri besleyecek, körükleyecektir. Bosch ve Brugelin resimlerinde Batıdaki tüm toplumsal kesimlerin bu ortak temaları yer alacaktır. Arayışları besleyen ve ortaklığı sağlayan Batının kendi dışından kaynaklanan problemler ve kendi dışındaki zenginlikdir. Doğu'nun zenginliği ile Batı insanının kendi arasında kurduğu bu ilişki soyut ve Doğu'nun Batı'ya katılması (Batılılaştırılması) sözkonusu olmadığı için Batı, Doğu karşısında kendi kimliğini yine dini olarak ifade edecektir. Ancak bu ilişki kişisel amaçlar, çıkarlar ile ilgili kurulduğundan dinsel sapmalar da sözkonusu olacak, dine karşı saygı duyulmayacaktır.

Belli bir uygarlığın ve zenginliğin ortaya çıkmasında bir katkısı olmamasına rağmen kendi dışında ortaya cıkan zenginliğin nimetlerinden faydalanma, payalma çabası bütün batıyı kapsamıştır. Ancak çözümün kişisel olması nedeni ile bu dünyada kişisel çıkarlara yönelik sapkın şeytani görüşler de yaygınlaşabilecektir. (Büyü ve sihir gibi.) Bu dünyada zenginlik ve etkinlik için insanlar şeytan ile anlaşmaktan, ruhunu şeytana satmaktan bile çekinmeyecek, dini inançlarını pazarlık konusu edebilecektir. Resimlerde bu garip işbirliği ve bunun sakıncaları görülebilinir. Herkese Doğu soygunundan payvermenin mümkün olmaması nedeni ile, kişisel olarak pay alabilmek için toplumsal-siyasi egemenlik yerine belli bir temele dayanmayan kişisel egemenlik arayışları ve rekabet önemli olacaktır. Kendi içinde maddi bir yere dayanmayan zenginliğin elde edinmesinde sihir, keramet, mucize sahipliği de aranabilecektir. Batı içinde de bayağı madenlerden sihirle altın yapma çabası bir çıkış yolu olabilecektir. (Kişisel çıkarlara yönelik sapkın seytani olarak tanımlanan görüşlerde yaygınlaşabilecektir. Kişisel çözüm için ajanlık yapmak, şeytan ile işbirliği yapmak, ruhunu satmak da mümkün olduğu için Batı içinde de düşmanlar aranacak cadı kazanları kaynatılacaktır. Bu kazanları kaynatanın ise kendi çıkarları için çapulculuğu kurumsallaştırmaya çalışan kilisenin olması diğer bir terslik olacaktır.

3- Feodalizmin merkezi şato ve çevresi olan içine kapalı yapısının ve dünya görüşünün kırılması ile, sistem içinde başka problemler ortaya çıkacaktır. Ortaçağda feodalizm sosyal güvenlik sisteminin dışında kalan dilenci tarikatları, münzeviler, deliler, yersiz yurtsuz serseriler gibi Batı'nın kendi dışına attığı marj dışı kalan, ek nüfus üretici kesim ile yüzyüze kalacaktır. Surların yıkılması ve Batı içinde iç hareketliliğin sözkonusu olmasıyla bu marj dışı kesimler üretici kesim birbiri içine karışacak, ancak birlikte yaşamaları mümkün olmadığından problem ortaya çıkacaktır. Batı içinde yeni ilişkilerin belli bir zenginlik sağlaması ile üretici nüfusunda tarlasını, çubuğunu terkederek, yeni ilişkilerden payalmak için ilişkilerin yürütüldüğü belli siyasi ve askeri merkezlere göçleri

sonucu ek nüfus büyümüştür. ("1630'da Paris nüfusunun dörtte biri dilenciydi, taşra yörelerindeki sayılarıda bir bu kadar vardı.İngiliterede durum eşit derecede kötüydü.Hollanda'da dilenci kaynıyordu.", Huberman, 1982, s.104). Ortaçağda bu ek nüfus kurulu düzenin dışında tutulup, zararsız, sefalet ve açlık içinde çeşitli kanallarla idare edilirken, feodal çerçevenin kırılması ile büyük hareketlilik göstermeleri ve üretici nüfus içine katılmaları düzeni bozacak, sapkın akımların ayırtedilmesi zorlaşacaktır. Bu yüzden düzeni sağlamak için Batı içinde düşmanlar aranacak, cadı kazanları kaynatılacak, engizisyon mahkemeleri işletilecektir. Hatta çözüm olarak İsviçre'de zenginler, soylular bu marj dışı kesim üzerinde katliama yönelik sürek avları düzenleyecektir. (Huberman, 1982, S.104) Batı'nın yeni arayışlarının sözkonusu olduğu bu dönemde Batı dışı ülkeler için olduğu gibi Batı içinde de kendi unsurları üzerinde de şiddet, baskı, korku ve yıkım sözkonusu olacaktır. Nitekim halk icindede tehdit için, falcıların, meczupların, isteriklerin, çingenelerin, deliler , sakatlar, yaşlılık, hastalık, yaygın söylentiler, sık sık konut değiştirme, düşük yapan kadınlar, dans eden kızlar büyücülüğün belirtisi, şeytana bağlılığın bir göstergesi olarak görülmüştür. Böylece büyücülük sanıkları artırılacak geniş halk kesimleri ve kadınlar üzerinde tehdit oluşturulacaktır. Bruegel büyücülük ve şeytanla işbirliğiyle suçlanan körlerin, sakatların gerçekte kalabalıklar içine karışmış, kendini idareden aciz zavallılar olduğunu gösterek bu yargılamaları, suçlamaları gülünçleştirir.

4- Batı toplumsal düzenini oluşturan Kralların, soyluların, tüccarların, üretici nüfusun yeni arayışları ile Batı'daki ek nüfus sorunu birbiri içine girerek çakışacaktır. Colomb Amerika yolculuğuna hapishanelerden topladığı bir avuç maceraperest, serseri ile çıkmıştır, ek nüfus için de bu yeni arayışlar, yeni imkanlar demek olduğu için kralların, üretici kesimin arayışları ile çulsuz-serseri, başıbozuk takımı aynı görüşler, umutlar, inançlar etrafında bütünleşecektir. Kişisel cözümün toplumsal çözüm olarak ortaya çıkması (ancak Doğu soygunundan herkese pay vermenin imkanı olmaması) nedeni ile herkesin katılmaya çalıştığı bu yağmanın genel görüntüsü karmaşa, sebebsiz kalan azgın bir saldırganlık ve kaos olarak ortaya çıkacaktır.

Bosch'un "Saman Arabası" resmi eski bir atasözünün dönemin ilişkilerinin uyarlanmasıdır. "Dünya herkesin alabildiği bir saman yığınıdır" atasözünde olduğu gibi saman arabasına yapışmış birbirini ezen, boğazlayan insanların içinde serseriler, dilenciler, sakatlar yanında papa, papazlar, şövalyeler, azizler, burjuvalar, köylüler, kadınlar gibi Batının bütün halk kesimleri vardır. Herkes fonksiyonunu bırakmış arabanın peşine koyulmuş, samandan pay almak için birbirleri ile çekişmektedirler. Bu resmin sol kanadında, Havvanın yaratılışı, baştan çıkarılılışı, Adem ve havvanın cennetten kovulması birarada resmedilmiştir. Ortadaki tablo Saman Arabası cennetten çıkışı temsil edecektir. Sağ kanatta ise bir yangının parıltıları arasında cehennem görünür. Samanlar kapanın elinde kalıp iş bitince, özetle resmin kanatları kapanınca Eve Dönüş teması ortaya çıkacaktır.

Batı Rönesans sonrası Doğu ile yeni ilişkiler oluşturma zorunluluğu karşısındadır. Amerika kıtasının keşfi yeni bir durumdur. Doğu Batı çatışmasının, diğer deyiş ile tarih dışı kalmış bu halklar karşısında Batı belli bir üstünlük kazanmıştır. Batı dışı ülkelerin Batı'ya katılması sözkonusu değildir. Batı Doğu'nun göz kamaştırıcı zenginliklerine el koymak için şiddeti temel ilişki seçmiştir. Amerika'da zenginliğe el koyma yolu olarak üretici halkı yoketmiş, daha sonra üretimin sürüdürülmesi için Afrika'dan koparttıkları insanları gemilerle taşıyacaklardır. Bosch ve Bruegel'in resimlerinde tek ilişki olarak çatışma, katliam, şiddet büyük bir bolluk içinde bir tarafın yıkımı olarak görüntülenir. Batı'ya yabancı unsurlar, tipler, garip yaratıklar ile yine kendi insanlıklarından, kimliklerinden kopmuş tipler arasında birbirleri ile korkunç boğuşma, sürgit tekrarlanır. Batının kendi zenginlik kaynağını kurutması belirsizliğin ve deliliğin belirtisidir. Batı Doğu ile ilişkisinde, yeni imkanlar ve kendisine yeni yer yakıştırmasına rağmen bu ilişki üretim ilişkilerinin ve üretim güçlerinin dışındadır. Mümkün ilişki olarak şiddet ve kendine ait zenginliği sözkonusu olmamasına rağmen çıplaklık içinde oburluk, açgözlülük ve aylaklık olarak gösterilecektir. Bosch ve Bruegel'in resimlerinde gördüğümüz bu konular aynı zamanda yaşanan kaosu da açıklar. Özellikle Bruegel bu yozluk ve üretimden kopuk halkın arayış çabalarına karşı yapmış olduğu bir dizi mevsim resimleri ile veya bunun dışında üretimle, köy hayatı ile ilgili resimleri Batı için kendi gerçek zenginliğini işaret edecektir. Ancak döneminde yeni bir sözü olan ressam olarak görülmesine rağmen günümüzde Bruegel köy manzaraları yapan köylü bir ressam olarak değerlendirilecektir. Gerçekte Bruegel gibi çağının sorunlarını anlamaya çalışan ve ilgi duyan bir ressam döneminin soyluları ve kralları için anlamı olmayan kaba olarak görülen köy yaşantısını ve manzarasını resmetmesi rastlantı değildir. Nitekim Bruegel'in hayatında önemli bir olay da Flander hayaletinin İspanyollar tarafından işgalidir. Bruegel Batının iç çatışması olan İspanyol işgali karşısında ilgisiz kalmamış, bu işgalin yıkımını ve korkusunu resmetmiştir. Bruegel'in yaptığı birçok resmin ölümünden önce karısına yaktırdığı söylenir. (Altuna, 1970, s.77). Bu da onun resimlerinin döneminde pek hoş karşılanmadığını göstermektedir.

Bir geçiş dönemi ressamı olann Bosch ve Bruegel'in resimlerinde Batının dünyaya bakış açısı gülünç hale getirilmekte, bu yeni arayışlarla alay edilmektedir. Bruegel'in resimlerinin bu özelliği görmezlikten gelinerek, resim tekniğinin Rönesans resim anlayışına uymaması nedeniyle karikatür gibi olmakla küçümsenmiştir. (Altuna, 1970, s.75). Batı, Doğu ile ilişkilerinde kendi adına sonuç alması yüzyıllar sürmüştür. Bu yüzden çabalarının ortaya çıkan yeni çerçeveye rağmen geleneksel görüşün dışına çıkılmayacak ancak problemlerin değişmesi nedeni ile meseleyi anlamaya çabaları takdir kazanacaktır. Bu yüzden çabalarına kapalı kapılar ardında da olsa saygı duyulacaktır.

Bosch ve Bruegelin yaşadığı dönem de eski değerler ve ilişkiler devam ediyor ancak kimse ciddiye almamıştır. Yeni gelişmelerin Batıya henüz tam anlamı ile ne kazandıracağı ve sürekliliğinin olup olmayacağı anlaşılamadığından güven duyulmayacaktır. Bu yeni ilişki ve değerlerinde egemen hale gelmediği geçiş döneminde her iki ressam da kurulu düzen ve değerleri ile alay etme güçlerini kendilerinde bulacaklardır.

Altını çizdiğimiz bu olaylar ve sorunlar karşısında Batı'da geleneksel bakış açısı bu meselelere bir cevap verememektedir. Bu yüzden bu konuları görmezlikten gelecektir. Bosch ve Bruegel Batı'nın görmek istemediği bu sorunları anlamaya, en azından görmeye çalışmışlardır. Bu yüzden özel kolleksiyonlara girmelerine rağmen hemen unutulacak, çizgi dışı kalcaklardır. Ancak 20.yy.'da Batı gelişmelerden sonuç aldığında Bosch ve Bruegel yeniden hatırlanacaktır.

Bosch ve Bruegel Batı'nın dönemlerindeki sorunlarını derinliğine ve çok yönlü görmeye, anlamaya çalışmışlardır. Bu yüzden Rönesans bakış açısı ve perspektifi Batı içinde büyük bir prestije ve yaygınlığa sahipken resimlerinde çok yönlü perspektif anlayışını uygulamışlardır.

E.- GELENEKSEL BATI PERSPEKTİFİNİN KISIRLAŞMASI VE TÜKENMESİ: BAROK VE ROKOKO

Rönesans sonrası Batı resminin gelişmesi veya sorunları Rönesans resminin bakış açısını aşmamıştır. 17. ve 18. yy.'da Barok, Rokoko gibi değişik tarzlardan bahsedilmesine rağmen, bu değişiklikler Rönesans resim bilgisinin ve konularının sınırları içindedir. Ancak resim kişiselleşerek, manzara, portre, natürmort, gündelik yaşam resimleri tür haline gelecektir.

Gotik ve roman kiliseye ait bir mimari tarzı belirtirken , Barok ve Rokoko, yeni bir dünya görüşü , bakış açısı sözkonusu olmadan, Batı'da daha çok sivillere ait bir mimari biçimi ve dekorasyonu, buna uygun bir yaşam tarzını işaret edecektir.

Barok özellikle Batıda belli bir dönemde özellikle mimaride ortaya çıkan abartılı, suni bir süsleme tarzını tanımlar. Giderek bu süsleme anlayışı mimarinin yerine gecer. Barok mimaride yapının iç ve dış cepheleri çeşitli süsleme, kıvrım ve oymalarla kaybolacak şekilde abartılmış, belli bir görevi yerine getirmekten uzak mimari-süsleme elemanları ile doldurulmuştur. Kilise ve sarayların yüzeylerini kaybedecek kadar abartılan bu süslemelerin içine dini ve mitolojik konular süsleme amaçlı

olarak resmedilmiştir. Bu resimlerin yanında oymalar içine işlenen çiçek, meyva, manzara resimleri mimarinin fonksiyonu yerine geçecektir. Daha önceki bölümde Yunan / Batı resminin perspektif anlayışının gerçekte mimariye ait bir perspektif olduğuna değinmiştik. Batı resmi mimariden aldığı ögeler ile (perspektif, suni derinlik) resim bulunduğu duvarda mimarinin fonksiyonlarını üzerine almıştır.

Barok mimarinin süsleme fonksiyonunu yerini getirmek amacı ile resim boşluklara uygun ölçülerde sipariş edilecektir. Mimarinin amacını paylaşan resimde çiçekler, manzaralar, kuşlar, havalanan zarif muzip melekler, uçuşan zarif elbiseleri ile erotik kadınlar, güçlü savaşçı erkekler belli bir görüşü aktarma çabaları gütmeden Hıristiyan veya mitolojik temalarla kaynaştırılarak resmedilir.Kiliselerde de dini konular bu anlayışa göre verilir. Resmin teknik ögeleri ile gerçekleştirilen biçimsel oyunlarla (suni perspektif ile)mimari oyunlar denenecek, tavan yüzeyi gökyüzüne açılıyormuş hissi verilecektir. Bu dönemde kilise ve sarayların duvarları özellikle beyaz veya uçuk renklerle boyanacak, tarihsiz, güngörmemiş bu renklerle konunun ağırlığı boşaltılacak, belli bir görüşü aktarma görevi hafifsenecektir.

Barok sanatın anlaşılabilmesi için iki yönünün altını çizeceğiz.

1 - Yeni bir görüş sözkonusu olmadan geleneksel bakış açısı ve dünya görüşü (anonim resim) içinde kişisel bir sanat/resim olarak kalacaktır. Böylece resmi sipaariş edenler geleneksel çerçeve içinde kendilerini gündeme getirebileceklerdir.

2 - Sanatta tekelleşme ve seçkinleşmeye rağmen resmin fonksiyonu kısırlaşacaktır. Belli bir görüş sözkonusu olmadan abartılı,suni bir süsleme anlayışı, geleneksel bakış açısının ve dünya görüşünün yerine geçecektir. Belli bir görüş sözkonusu olmamasına ve seçkinleşmeye rağmen geniş kitleler de seçkin sanat ile kendileri arasında ortaklık kurabileceklerdir.

Geleneksel bakış açısı (anonim resim anlayışı) içinde kişisel bir sanatın ortaya çıkmasını Doğu ile kurulan yeni ilişkilerin özel ilişkiler olarak kalması ile açıklayabiliriz. Batı Doğu ile kurduğu bu ilişkilerde kendi denetiminde tam bir dünya egemenliği sistemi kurmuş değildir. (Özellikle Yakındoğu ile ilişkisi henüz sözkonusu değildir.) Doğu ile kurulan bu ilişkiler yeni imkanlar sağlamasına rağmen, bu ilişkiler o dönemde Doğu karşısında Batı uygarlığının bir üstünlüğü sayılmayacak ,belli kişilerin başarısı, becerisi olarak ortaya çıkacaktır. Ancak bazı kişilerin bu becerisi Batının bütününden daha fazla imkanlar sağlayacaktır. Batı Doğu ile sürdürdüğü bu kişisel ilişkilerle üstünlük sağlamasına ve bu kişisel ilişkileri sistemleştirebilme başarısı (sömürgecilik) göstermesine rağmen yeni bir dünya sistemi kuramamıştır. Bu yüzden geleneksel bakış açısının aşılması sözkonusu olamayacaktır.

Batı'da Ortaçağın dini ideolojik çerçeveye ait birlik çabalarına yeni koşullar izin vermemiştir. Bu yüzden Maniyerist Dönem resimde bir bunalım dönemi olarak anılacaktır. İspanya, Portekiz ve Fransa Katolik Roma Kilisesi'ne bağlılıklarına rağmen Batı'da yeni bir birlik kuramamıştır. Avrupa'da Doğu ticaret tekelinin tek bir kişi veya kurumun eline geçmemesi veya belli ticaret tekellerinin dışında kalan çıkar birlikleri ve ilişkileri nedeniyle Kilise/Hıristiyanlık, Protestan, Katolik olarak bölünmüştür. Bu yüzden birlik çabaları üzerinde ısrar edilmeyecek, her ülke kendine ait çıkarlar peşinde koşacak, kendi hesabına çalışacaktır. 17.yy.'da ortaya çıkan Barok sanatı bu yüzden krallığın ve Doğu ile ilk ilişkiye geçen sömürgeci ülkelerin Katolik olması nedeniyle aynı zamanda bir Katolik uslubu olarak ortaya çıkmıştır.

Sömürgecilik hareketlerinin yürütülmesinde Batıda tek bir tekelin veya denetimin oluşturulamaması nedeniyle merkezi devletler, krallar önem kazanmıştır. Diğer yandan halkı da ilgilendiren çıkarlar sözkonusu olduğundan ulusalcılık akımı güçlenmiştir. Ortaçağda tahkim edilmiş şatolar feodal beylerin otoritesini belli ediyordu. 17. yy.'da ise güçlenen saraylar ülkelerinde Doğu ile ilişkilerde teşebbüs tekelini ellerinde tutan kralların gücünü belli edecektir. Gücü sönen feodal beyler, asiller yeni ilişkilerden pay almak için kralların kanatları altına toplanmışlardır. (Sözgelişi Versallies Sarayı merkeyizetçi devletin ve mutlakiyetçiliğin sembolüdür. "Güneş Kral" XIV. Luis (1639-1715) "devlet benim" derken bütün ilişkilerin tekelinin kendinde toplandığını ifade ediyordu.)

Barok dönemin Rubens, Velasquez, Van Eyck gibi en büyük sanatçıları saray ressamı olarak çalışmışlardır. Rubens'in yönettiği atölyede 200 usta ressamın yardımcı olarak çalıştığı söylenmektedir. Bu ressamlar saraya ait değerleri, zevkleri, yüzeysel zenginlikleri öne çıkaracaklardır. Resimlerdeki halılar, biblolar, ipekliler, ziyafet masaları, saraya ait bir yaşam tarzını belli edecektir. Barok sanatının bir saray sanatı olması yanında sömürgeciliğin/Katolikliğin sanatı da olması nedeniyle saraydan saraya yaygınlaşacaktır. Saraylar kendi aralarında diplomatik bir jest olarak ressamlarını birbirlerine ödünç vermişlerdir. Rubens hem diplomat hem de ressam olarak Fransa Sarayına gitmiştir. Anthoni Van Eyck Hollandalı olmasına rağmen İngiltere'ye yerleşerek Sir ünvanı almıştır. İspanya Sarayının ressamı Velasquez ise Şovalye ünvanına layık görülmüştür.

Batının süslemeci saray ve kilise mimarisi/resim anlayışı Batının kendi zenginliğinden kaynaklanmaz. Doğu soygununa, Doğu sömürüsüne borçlu olan bu ihtişam, debdebe, suni ve abartılmış olarak görünecektir. Mimari süsleme anlayışının belli bir görüşü aktarmak gibi bir toplumsal bir görevi yoktur. Görkemli saraylar,güçlü krallar Doğu soygunundan sağlanan zenginliğin belli bir çevrede toplandığını gösterir.Sanatda da buna uygun

seçkinleşme/tekelleşme görülecektir. Sözgelişi Fransa Sarayı kendi içinde mobilyalar için marangoz atölyesinden biblo ve yemek takımları için porselen atölyesine kadar sanat birimlerini kendi içinde toplayacaktır. Resimde de usta ressamlar saray sanatçıları olarak bağlanacak, saray içinde büyük resim atölyeleri yöneteceklerdir.

Batının Doğu ile kurduğu ilişkiler kişisel(sömürgeci) bir ilişkidir. Bu ilişkide belli kişiler hem eski ideolojik çerçeve içinde kalacaklar hem de kendi rolleri abartarak kendilerini öne çıkaracaklardır. Yeni ilişkiler eski çerçevede özel bir ilişki olarak ortaya çıktığı için yeni zenginleşen Burjuvalar, aristokrat ünvanları satın alma veya evlenme yolu ile ele geçirerek, kendilerini önemli göstermeye çalışmışlardır. Resimde de kendilerini öne çıkaracak, kişisel bir resmi talep etmişlerdir.

Resmi ısmarlayan kişi veya kurumlar verdikleri konuyu belli bir ideoloji hesabına değil, sözgelişi dini veya mitolojik konuları Kilise hesabına değil, kendi hesabına çizdirecektir. Bu yüzden geleneksel kalıpları aşmamasına rağmen resmedilen konular özelleşecektir. Meryem Ana bile kendi hesabına çizilecek, karısına, sevgilisine benzetilecektir. Mitolojideki kadınlar da kendi beğendikleri kadın tipleri olacaktır. Sözgelişi Rubens'in kadınları daha kaba saba, ideal ölçülerde değil, dolgun, yağlı, deforme olmuş vücutları ile kendi sevgilileri veya karılarının tiplerine uygundur. Mitolojiye yönelirken Diana, Pan ve Venüs'ün mitolojideki görevlerinden çok çıplaklığı ilgi çekecektir. Giderek Doğu ile kurulan yeni ilişkilerde kendilerini öne çıkartan aileler veya bu ilişkilerde kendi payının da olduğunu iddia eden, kendini önemseyen çeşitli kişiler ve meslekler de kendi işlerini resim konusu sayacaklardır. Rönesansa rağmen Roma - İtalya yeni gelişmeler karşısında kaybettiği konumunu, eski merkez olarak işleterek ancak turistik bir değer olarak satacaktır. Ressamlar İtalya'ya gelen turistlere, gezginlere turistik manzara resimleri, gravürler yapmakla uğraşacaklardır.

Batının Doğu ile kurduğu yeni ilişkiler toplumsal bir devrim/çözüm olmadan, özel ilişki olarak kalmıştır. Bu yüzden Barok ve Rokoko kişisel, seçkin bir sanatı/resmi belli edecektir. Doğu soygununda belli kişilerin kendi rollerini öne çıkarmalarına uygun olarak yaşam tarzı ve sanat seçkinleşecek, geniş kesimlerin yaşam tarzımdan koparak incelik kazanacaktır. Sanat seçkinleşmesine rağmen belli bir zenginlik ve derinlik kazanmayacaktır. Resimde belli kişilerin yaşam tarzları, kendileri ile sınırlı değerleri öne çıkacaktır.

Doğu üzerindeki denetimin belli bir görüş ve toplum adına çözüm değil kişilerin kendi hesabına işletmesi sonucu özellikle portre resmi önemli olmuştur. Dönemin saray ressamları portreler, aile resimleri veya sülalenin tarihi gibi konularla uğraşmışlardır. Rubens Fransa Kraliçesi Medicili Marie'nin Lüksemburg Sarayında

Kraliçenin hayatını anlatan resimleri yapmak için üç yıl çalışmıştır. Portrelerde ailenin hayatı veya portresi yapılan kişi ve konumu yüceltilmiştir. Valesquez Habbsburg Kralı IV. Philip'in kırk portresini yapmıştır. Bu dönemde kralların portreleri yanında sınırlı çevrelerine ve bakış açılarına uygun olarak saraya mensup asiller, sosyete kadınları, hatta kraliyet ailesinin çocuklarının köpekleri, saray cüceleri (Valesquez tarafından) resmedilmiştir.

Doğu ile ilişkilerin denetimini sürdüren egemen sınıfların geleneksel kalıpların dışına çıkmaları sözkonusu değildir. Çünkü zaten iktidarın sahibidirler ve iktidarları üzerinde tereddütlere yolaçacak görüşler öne sürmenin, iktidarlarını tartışarak tehlikeye atmalarının gereği yoktur. Kendileri açısından halkın yönetimi/düzene ortaklığı saağlaanmıştır, hem de Doğu ile sürdürdükleri ilişki açısından sorunları yoktur. Yeni bir siyaset, yeni bir görüş herşeyden önce kendi iktidarlarının sorgulanmasını gerektirdiği için bu konuda işgüzarlık yapmayacaklardır. Güçlü görüntülerine rağmen siyasi ve ekonomik olarak kendi temellerini sarsacak yeniliklere gitmeyeceklerdir. Bu yüzden resimde eski kalıpların ve bakış açısının tekrarı ve giderek kendi hesabına işletilmesinin dışına çıkmamışlardır.

Batının Doğu soygunu sayesinde toplumun da belli gelişmeler sağlaması, düzenden payalması mümkün olmuştur.Bu soygunun sistemleşmesi ile çeşitli toplumsal kesimlere bazı roller düşmesi sonucu doktorlar, bilim adamları, avukatlar, tüccarlar, askerler, meslek birlik üyeleri, aydınlar kendi portrelerinin siparişini vermişlerdir. Bu portrelerin resim olarak değerinden çok Batının belli bir döneminde Doğu sogununda yerleri ve rolleri nedeni ile döneminde önemsenen kişilerini ve mesleklerini göstermesi açısından önemlidir.

Rönesans sonrası resimde bir ilerlemeden, yeni bir bakış açısından sözedilemez. Bu dönem resmi Batı resminin üstünlüğü olarak gösterilen perspektif/derinlik anlayışının kofluğunu gösterir. Batının konumu ve rolü meselelere bakış açısını sınırlamaktadır. Barok resimde eski dini kalıplar ve mitoloji konularının arka planında kalan mimari çevre, gündelik yaşam mekanları, çiçek, manzara gibi konular 17. ve 18. yy.'da asıl konu, önplan olarak ele alınacaktır. Geleneksel resmin arka plan, ikinci derecede konu olmaktan çıkarak resmin esas konusu olmasına rağmen bu değişiklik bakış açısı ve dünya görüşünde derinlik ve zenginlik kazandırmamıştır. Sadece ayrıntılar önem kazanamış, belli bir görüş yerine elbiselerin kıvrımları, inceliği, zarifliği resmin konusu olmuştur. Ortaçağın sonlarında İsa'nın veya Meryem'in yanında diz çökmüş ikinci, üçüncü dereceden önemli olan kişi artık kendi değerlerini ve zevkini dini görüşten bağımsız olarak ortaya koyabilecektir. Anlamlı temalar, konular terkedilerek, hafif meşrep, neşeli konular, kuşlar, manzaralar, kır hayatı, av partileri, piknikler, doğa sevilen konular olacaktır.

Batıda resmin geri planı suni bir derinlik çabasından ileri gitmediği için bu geri plan öne çıkarılınca resme bir zenginlik, derinlik kazandırmamıştır. Sözgelişi Rembrant'ın ışık-gölge anlayışına göre arka plan tamamen karartılarak resimde sadece önplan, dış gerçeklik verilecektir (özellikle potre resminde). Bu değişiklik yeni bir dünya görüşü sözkonusu olmadan kendi ilişkilerini ve yaşam tarzlarını öne çıkarmalarına izin verecektir. Resmi kendi yaşam tarzlarının öngörünüşü ile sınırlanacaktır. Giderek resmin konusu kısırlaşarak meyvalar, yiyecek içecek, sofra resimleri, çiçekler, kumaşlar resmin esas konusu olacak, resim dekorasyon/süslemenin yerine geçecektir.

Fransa'ya ait bir üslup olarak görülen Rokoko saray hayatının diğer deyiş ile ilişkilerde kralın üstlendiği tekelin çözülmesi ve soyluların kendilerine ait küçük saraylar oluşturmasıyla ortaya çıkacaktır. Büyük freskolar terkedilerek tavanlar su, dalga resimleriyle veya düz olarak boyanacaktır. Panoların desenlerinin duvar ve tavanın rengiyle bütünlük oluşturmasına dikkat edilecektir. Resim evin koltuklarına, mobilyalarına, aydınlatmasına uydurulacak veya ipek dokumaların, yelpazelerin işlenmesi ile sınırlanacaktır. Dünya görüşü ve bakış açısı tekrarlarla kısırlaşarak tüketenektir. Sonuçta Rokoko Döneminde resim koltuk üstü süslemeye ve yastık üzerine işlemeye dönüşecektir.

Rönesans sonrası ortaya çıkan 17.-18.yy. Batı resmi ustalık ve konu açısından sıradan ve kısır resimler olmaktan öteye gitmemiştir. Bu dönemin ressamları gerçekte ustalık açısından Rönesans sanatçıları ile boy ölçüşebilecek durumda olmasına rağmen artık bu ustalığın ve resim bilgisinin tekrarının anlamı kalmadığından Batı resim tarihi açısından önemli değillerdir. Daha 17. yy.'da Rubens yardımcıları ile birlikte üç bin resim yapmıştır. İngiltere'ye giderek saray ressamı olan öğrencisi Anthony Van Eyck portre dalında o kadar uzmanlaşmış ve çabuklaşmıştır ki kendisine yemek saatinin geldiğini hatırlatanlara "biraz müsaade edin efendiler, sadece sekiz kardinalin portreleri kaldı, bitirir bitirmez gelirim" cevabını vermiştir. (Doğ.Kar. S.85) Leonardo'nun La Jakond'unu beş yılda yaptığını hatırlarsak bu dönemde artık resmin ne kadar sıradan bir ustalık gerektiren bir iş olduğunu anlarız. Tabii ki Leonardo'nun ustalığı ve büyüklüğü dönemi ile alakalıdır. Ancak üstünlük olarak gösterilen Batı resim bilgisi ve tekniği artık sıradanlaşmışır. Nitekim bu dönemin ressamları ustalık açısından gercekte Batı resminin ustaları ile boy ölçüşebilecek durumda olmalarına rağmen yaptıkları resim dünya sanat tarihi açısından bir gelişme olmayacak veya önem taşımayacaktır.

Barok ve Rokoko sanatı, geleneksel bakış açısı ve dünya görüşü içinde suni bir debdebe, gösteriş olarak kalacaktır. Batı sanat tarihi aşamalı sanat tarihi anlayışına rağmen gercekte Barok ve Rokoko Batı resminde bir aşamayı değil aksine kısırlaşmayı, tükenmeyi işaretler.Nitekim 19.yy.da değişen Batı resim anlayışı Barok ve Rokokonun gelişmesinin sonuu olarak, geleneksel bakış açısı içinden çıkmış değildir.

F.- BATI RESMİNİN TEMEL DEĞERLERİNİN ELEŞTİRİSİ: GOYA

Batı resmi 18. yy.ın sonunda, 19.yy.ın başlarında kendi kaynaklarının sınırına gelmiştir. Resim artık belli kalıplar ile donmuş bir ustalık ve dekorasyon resmine dönüşmüştür. Birara Napolyon döneminde klasik resmin alıcısının değişmesi ile ressamları besleyen aristokrasi, generaller resimde kıpırdanmaya yol açsa da bu çok kısa sürecektir. Batının yeni arayış cabalarının, belli değişikliklerin olduğu bu dönemde resmin kısırlaşması ilginçtir.Bu dönemde ancak Goyanın resmi belli özellikleri nedeni ile önem kazanabilecek, yaptığı resim kendisine ün sağlayacaktır.

Klasik Batı resmin son büyük ustası Goya (1746- 1828) olmuştur. Goya çok uzun süren yaşamında hem sarayın çöküşünü hem de yeni yükselen sınıfın siyasi iktidarı eline geçirme kavgasını görecektir. Goya saray ressamı olarak çok yakın ilişkiler içinde bulunduğu saray çevresini ve başlangıçta umut ve sempati ile baktığı devrimi cok yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Bu geçiş döneminde burjuvazi ile soyluların iktidarı belli yapı değişikliklerine rağmen içiçe bir arada yer almıştır. Ancak 19. yy.da artık Batı toplumunun kendi içindeki çelişki ve çatışması en üst düzeye çıkmıştır. Fransız devrimi açık çelişkiyi gösterecektir. Toplum içindeki farklılaşmaların yanında toplumlar milli devletler olarak farklılaşacakdır. Toplumlatın kendi aralarında da etkili olma, ağırlık kazanma çabası egemenlik catışması biçiminde ortaya çıkacaktır. ("Kutsal monarşiler" yerine "laik" cumhuriyetler, burjuva devrimleri, "din savaşları " yerine " milli" savaşlar öne çıkacaktır.)

Goya Batının bu çalkantılı döneminde belli bir dünya görüşü sözkonusu olmadan, sanatçı kişiliği sayesinde Batı resminin verili kalıplarının ve dünyaa görüşünün dışına çıkabilmiştir. İdeolojiler çağı denen bir dönemde Goya'nın Batının bu ideolojilerinin parlak görünüşüne kanmaması, değişik bir resim yapması nedeni ile resminin ortaya çıkmasında kendisinde delilik aranacaktır. Goya'nın resimleri aklı noksan bir delinin hezeyanları, düşleri, korkuları olarak tanımlanacaktır. Batının belli açıklama, kalıp ve alışkanlıkların dışına çıkması Goya'nın resminde Batı egemen sınıflarının ve bu görüşe katılan geniş kesimlerin temel değerlerini ve Batı insanına verilen rolü tartışmasını getirmiştir. Bu yüzden Goya'nın resmi değişik bir resim olacak, Batının bağlı bulunduğu ilişkileri, değerleri verili görüşün dışında tanımamızda yardımcı olacaktır. Goya'nın resminin farklı olması dönemin ilişkileri ile anlam ve önem kazanır.

Rönesans sonrası değişen koşullar karşısında Batı Doğu ile ilişkilerinde kendi lehine birtakım çıkarlar geliştirmiş ancak bunun bütün sonuçlarını alamamıştır. Burjuvazi bu gelişmelerden en çok yararlanan sınıf olmasına rağmen, devletin yönetimi kendisinde değildir. Burjuvazi Doğunun verdiği imkanları yeniden değerlendirerek, kendini elde edinilmiş çözümü/ varolan durumu sürdürme ile sınırlamaz. Kurulu dengeyi sürdürmek isteyen soyluların iktidarı ile çatışır. Burjuvazinin egemenliği/ siyasi iktidara el koyma çabası ancak belli bir dönemde, dış siyasete egemen olma çabası olarak ortaya çıkacaktır. Doğunun vermiş olduğu imkanları değerlendirmede burjuvazi varolan kurumlar ve ilişkilerin dışında yeni ilişkiler, yeni çıkarlar önerince ilk önce iç siyasette çekişme ve çatışma öne çıkacaktır. Varolan düzen ile farklı siyasi çıkarlar, çözümler sözkonusu olduğunda kendi dış siyasetini yürütebilmek için devletin/ siyasi iktidarın ele geçirilmesi kavgası verilmesi gerekecektir. Doğu ile ilişkilerde belli bir birlik sağlayamayan, değişik çıkarlar nedeni ile bölünen burjuvazi siyasi örgütlenmesini milli devlet ile ifade edecektir. Yeni ilişkiler, yeni çıkarlar sözkonusu olduğundan toplumlar arasında çatışma kaçınılmaz olacaktır.

Batıda devlet sınıf devleti olduğundan, burjuvazi devlete elkoyabilmek için belli sınıfların desteğine ihtiyaç duymuştur. Burjuvazi siyasi iktidarı ele geçirmek için geniş kitleleri düzene ortak etmek zorunda kalmıştır. Kitlelerin belli görüşe angaje edilmesi burjuva siyasetinin yürütülmesinde önemli olacaktır. Bu yüzden burjuvazi başlangıçta özgürlük/demokrasi savunucusu kesilecektir.

Batı için burjuvazinin önerdiği yeni çözüm geleneksel çerçevenin dışında gelişmiştir. Burjuvazi geçmişte maddi ilişkilere bağlı olmayan birlik-din yerine kendisine bağlı imkanlar dizisini milliyetçilik ile ifade edecektir. Batı zenginlik kaynağı olmadığı gibi çözüm kaynağı da olmadığından bölünme ve çatışma doğal görülecek, milliyetçilik yaygınlaşacaktır. Geniş kitleler Burjuvazinin siyasetini, çözüm önerisini kendi çıkarlarına en elverişli yol olarak görmüşlerdir. Batıda kavga belli bir zenginliğin paylaşılması, payedilmesi kavgasıdır. Geniş kitleler, zenginliğin kaynağı kendileri olmadığı için Burjuvazinin iktidar ve egemenlik çatışmasına kendi siyasetleri, kendi hesaplarına değil Burjuvazinin siyaseti adına katılacaklardır. Ancak bu ilişkilerde kendilerini önemsediklerinde kendi hesaplarına, kendi siyasetleri ile bu kavgaya katılacaklardır.

Doğu ile ilişkilerde Batı için yeni imkanlar getiren temelde tek bir çizgi, aynı siyasal anlayış olmasına rağmen bu çizgide değişik, farklı çıkarlar mümkündür. Bu yüzden milli devletin güçlenmesi ve yayılmacılık birarada olacaktır. Dünya egemenlik siyasetine yönelik olarak hem milliyetçilikten/ yerellikten bahsedilecek, hem de evrensellik iddiası ortaya çıkacaktır. (Bu bize sanatta evrensellik, yerellik/millilik tartışmalarını da açıklayacaktır.)

Yeni gelişmelerden çıkar sağlamak amacı ile burjuvazi adına kavgaya katılan kitleler aynı değerler uğruna (vatan, milliyetçilik gibi) birbirleri ile karşı karşıya gelmişlerdir. Goya sınıflar arası ilişkilerde olduğu gibi toplumlar arası ilişkilerde veya hesaplaşmada aynı temel değerlerin/ideolojilerin farklılaşarak birbirine karşı çatışma sebebi olduğuna şahittir. Burjuvazi Doğu zenginliğini paylaşma kavgasında kitleleri belli görüşlere angaje ederek birbirine kırdırmıştır. Dönemin ressamları geleneksel ideal değerleri veya karşıtı yeni dönemin/sınıfın değerlerini yüceltirken, Goya bu görüşlere itibar etmemiştir. Batının temel değerlerini eleştiren değişik bir resim yapmıştır.

Batıda değişik siyaset önerileri, yeni işbirliği ve yönetim biçimleri birbirleri ile bağlantılı olarak çıkacaktır. Sözgelişi Burjuvazi bir yandan eski düzenin tasfiyecisi diğer yandan aşmış olduğu dönemin ve siyasetin de mirasçısı olacaktır. Bu yüzden bu geçiş döneminde Goya hem geleneksel değerlerin hem de Burjuvazinin yükselttiği yeni değerlerin eleştirisi ile bütün Batının eleştirisini yapabilecektir.

Goya bu çalkantılı dönemin resmedilmesinde klasik resmin imkanlarını zorlar. Saray ressamı olarak yaptığı portrelerde bile saray yaşamının suni gösterişini ve kofluğunu, seçkinlerin bönlüğünü resimler. Goya kralın siparişini karşılarken (derinliği resmin düz yüzeyinde değil konuda aramıştır) klasik resmin unsurlarından ayrılmadan sipariş olan bu tablolarda, aynı tablo içerisinde hem soyluların bakış açısını, yaşam tarzını hem de kendi bakış açısını eleştiri olarak vermiştir. Giyinik Maya, Çıplak Maya ve 2 Mayıs, 3 Mayıs tablolarında aynı konunun değişik iki yönünü birbirinden değişik iki ayrı resimde verir. Bu resimlerde Batı'nın değişik siyasetlere, yeni toplum biçimlerine rağmen gerçekte temel değerlerin değişmediğini, egemen sınıfların geniş kitleleri kendine katmak amacı ile önerdiği ideolojilerin/değerlerin ikiyüzlülüğünü iki ayrı resimde gösterir. Bu resimlerde Batının öngörünüşü veren tek yönlü bakış açısının dışında, farklı açılardan aynı meselenin farklı iki yönünü görüntülemiştir. Goya Batı klasik resiminin perspektif anlayışından ayrılmamasına rağmen derinliği resim yapılan düz yüzeyde değil resmin konusunda aramıştır. Bu nedenle resimleri Batı klasik resminden farklı olacaktır.

Goya, Çıplak ve Giyinik Maya tablolarında klasik Batı resminin ideal konularından mitolojideki çıplağın varyasyonlarından birini alarak, burjuvazinin de sahiplendiği soylu bir konunun diğer yönünü resmetmiştir. Bu resimlerde Burjuvazi ile soyluların iktidarının içiçe olması, Burjuvazinin tasfiye ettiği düzenin aynı zamanda mirasçısı olması nedeni ile Goya bu çelişkinin ve Burjuva ikiyüzlülüğünün üzerinde duracaktır. Tek yönlü ve tek noktadan bakış açısına göre aynı resimde farklı bakış açılarını vermek mümkün olmadığı için birinci resimde tanrıça formunda giyinik olan Maya'yı ikinci resimde pozu ve ebadı hiç bozulmadan yine tanrıça formunda tamamen çıplak olarak görüntüler. Goya

döneminin soylu bir konusu olan mitolojideki çıplak temasının diğer bir yönünün gerçekte çapkınlığı, fahişeliği verdiğini iki ayrı resimde gösterir. Giyinik ve Çıplak Maya bir tanrıça değil, herkesin sahip olmak istediği müşterisine güzel görünmek isteyen sıradan bir fahişedir. Bu resimde konu edilen çıplaklığın sahibinin Alba Düşesi olup olmadığı tartışılmasına rağmen gerçekte önemli olan resmedilen kişinin Alba Düşesi olup olmadığı değil, Düşesin veya bir tanrıça formu ile verilen seçkin bir konunun ideal bir değerin ikiyüzlülüğünü, özünde çapkınlığı ve fahişeliği vermesini göstermesidir. Goya'nın bu resmi hakkındaki tartışmalarda modelin Alba Düşesi olup olmadığı veya Goya ile Alba Düşesi ilgisinin tartışılarak günümüzde de bu ikiyüzlülük sürdürülüyor. Veya Monet'nin çıplak resmi devrim olarak gösterilerek öne çıkartılacaktır.

Goya Çıplak ve Giyinik Maya tablolarında Batının temel değerlerinin iki yüzlülüğünü rastlantı olarak ele almamıştır. Goya'nın bunun bilinçli olarak yaptığını 2 Mayıs, 3 Mayıs tablolarında da görürüz. Bu iki tabloda da daha önce değindiğimiz tablolarda olduğu gibi aynı konunun diğer bir görünüşünü iki ayrı tablo olarak resmetmiştir. Bu tabloların da boyutları birbirleri ile aynıdır. Goya 2 Mayıs tablosunda, İspanyollar'ın şehirlerini işgal eden Fransızlar'a karşı kanlı ayaklanmasını, 3 Mayıs tablosunda ise Fransızlar'ın isyan eden İspanyol vatanseverlerine yaptığı acımasız katliamı resmeder. Goya bu tablolarında Batı için yeni bir siyaset öneren burjuvazinin hürriyetçilik, milliyetçilik, kardeşlik gibi temel ideal değerlerinin kendi içinde nasıl birbirine karşıt şiddete dönüştüğünü ve kitleleri birbirine kırdırdığını gösterir. 19.yy.'da Batı'daki değişmeleri belli eden, Batının kendi iç meselesi olarak ortaya çıkan bu değerlere angaje olan kitlelerin şiddete katılarak vahşi ve hunharca birbirlerini katletmesi aynı çizgide, egemenlik çatışması olarak ortaktır. İsyan eden gözü dönmüş vatanseverlerin vahşiliği (2 Mayıs tablosu), Fransızlar'ın sürü halindeki katliamı kadar (3 Mayıs tablosu) dehşet vericidir. Tabloda hürriyetçilik, milliyetçilik gibi görüşler görünmez, bunu sadece tabloların isminden anlarız, egemen olan konu gerçekte tarafların çekişmesi ve şiddetidir. Şiddet esas ilişki olarak birbirine dönüşerek iki tarafı da niteler. Taraflardan biri mazlum olarak gösterilmez, Goya belli değerler uğruna acımasızca birbirlerini katleden tarafların ve değerlerinin masumiyetine inanmaz. Bu kavganın gerçek sebebi ortada yoktur, çözüm olmaması da birbirinin karşıtına dönmesinde görülmektedir.

Batının bu kendi içindeki hesaplaşması yeni ilişkilere, ortaya çıkan gelişmelere bağlıdır. Burjuvazi geleneksel çerçeveyi savunan güçlere karşı eski çatışmayı sonuçlandırırken yeni bir çatışmayı başlatır. Batının Doğu ile ilişkileri ve toplumun örgütlenmesi kendi zenginliğinin uzantısı olmadığından burjuvazinin değişik rolleri ve coğrafyası ile sınırlı olarak çeşitli ilişkiler ve seçimler ortaya çıkacaktır. Batıda çeşitli çıkar merkezlerinin oluşması belli bir bölünmeyi de beraberinde

getirecektir. (Fransa, Almanya, İngilitere gibi). Doğunun nimetlerinden faydalanma kavgası egemenlik çatışması olarak ortaya çıkar. Artık bu şiddet, çatışma doğrudan Doğu zenginliğinin paylaşılma çabasına bağlı olduğundan bu çatışma, paylaşma kavgası din, ahlak gibi örtülerle gizlenemeyecek, temel ilişki milliyetçilik görüntüsünde açıktan şiddet olarak ortaya çıkacaktır.

Goya ne geleneksel anonim değerlere ne de yeni egemen olmaya çalışan sınıfın anonim değerlerine, ideolojisine uyumlu bir resim yapmamıştır. Halbuki döneminde David ve daha sonra Delorix'de şiddet yüceltilir. Delorix 1789 ihtilalinde kitlelerin birbirini kıyımını burjuvazi adına elinde bayraklı, halka önderlik eden Hürriyet tablosu ile övmektedir. (Burada hürriyeti elbiseleri paramparça edilmiş, tecavüze uğramış, ayaklarının altında ölülerin yattığı onurlu bir kadın temsil etmektedir). Goya bu ideal değerlere itibar etmez, yüceltilen değerler yerine çekişmeyi, hunharca katliamı Batı'nın öteki yüzü olarak öne çıkartır. Bu şiddetin geçmiş dönemlerin sözgelişi Ortaçağın şövalyeliği veya Antik Yunan-Roma döneminin mitolojik kahramanları ile olduğu gibi şu veya bu değerlerle yüceltilmesi sözkonusu değildir. Belli bir sınıfın siyasi görüşleri adına doğrudan geniş kitlelerin katıldığı ve diğer kitleler üzerinde egemenlik kurmak için uyguladığı rezil bir şiddettir. Goya Batı'nın bu iç çekişmesinde hiç bir görüşün masumiyetine ve çözüm olarak önerilmesine inanmaz, bir yaşam tarzı olarak hayatın her alanına yayılan, eğlence de bile görülen (boğa güreşleri resimleri) bu şiddeti onaylamaz, ancak geniş kitlelerin bu siyasete/görüşe ortaklığını ve siddetin yaygınlaşmasını da açıklayamaz.

Goya, gündelik yaşamında sıradan işlerle uğraşan insanların şiddete katılmalarını ve uyumunu eleştirir. Bir yere dayayamadığı bu şiddet karşısında halktan umudunu kesecektir. Bu vahşeti, kabalığı, hunharlığı bireyin iç gerçekliği olarak, küçüklükleri olarak görür. "Mantık uykusu canavarlar uydurur" olarak adlandırdığı bir gravüründe olduğu gibi resimlerinde cadılar, devler, şeytanlar, baykuşlar, hayaller, korkunç yaratıklar üretecektir. Goya'nın "kaprisleri", "savaş felaketleri", "kara resimleri", "boğa güreşleri" bu sıradan insanların şiddet ile ilişkilerini, şiddete bağlanmalarını görüntüler. Birbirleri ile bağlantılı bu dizi resimlerde şiddete dayalı yaşam tarzını, klasik resmin teknik imkanlarını zorlayarak resmetmeye çalışmıştır. "Ölü doğa" resminde bir koyunu parçalayarak çeşitli yönlerden görünüşünü, baş, gövde, iç organları tek bir resimde bir bütün olarak resmetmiştir. Goya'nın Batı'nın geleneksel ve döneminin ideal değerlerini eleştirisi ve Batı klasik resminin imkanlarını zorlaması bir sonuç vermeyecek, Goya'nın resmi değişik bir resim olarak kalacak, Goya tükenen Batı resim anlayışını ve değerlerini zorlayan Batının en son klasik ressamı olacaktır.

G.- 19.YY. BATI RESMİNDE DEĞİŞMELER

Batı 19. yy.da Ortaçağın özelliklerini kendi lehine çevirmiştir. Ortaçağı belirleyen temel özellikleri hatırlarsak;
1 - Ortaçağda Batının Doğu ile ilişkileri sınırlanmıştır.
2 - Batı, Doğu ile ilişkilerinde denetimi elinden yitirmiştir. Ortaçağın bu temel nitelikleri ancak Rönesans sonrası ortaya çıkan gelişmelerle Batı lehine değişecektir. Batı yeni gelişmelerin sonucunu 19. yy. da almıştır. Meselemiz açısındn bazı konuların altını çizmek lazımdır.

1- Batı Doğu ile ilişkileri kendi lehine çevirmiştir. Ancak Batıda siyasi egemenliği ve dünya egemenliğini belli bir sınıfın, burjuvazinin ele alması tartışma konusudur. Burjuvazi siyasi iktidarı ve dünya egemenliğini ele geçirmesine rağmen kendi çıkarları ve öncülüğü konusunda Batıda tartışmalar olduğu gibi (işçi sınıfı hareketleri), bu konuda burjuvazinin de kendisinden kaygıları vardır. Bu yüzden Burjuvazi kendisini öne çıkaracak bir resmi ortaya çıkarmak için tereddütle yaklaşmış, bu konuda öncülüğü ressamlar üstlenmiştir. Burjuvazi 20.yy.da belli başarılar sağlandığında, egemenliğinden kuşku duymayacak duruma geldiğinde yeni tarz resme sözgelişi Picasso'ya erkenden sahip çıkacaktır. 19. yy.da resimde belli farklılaşmalar izlenecek ancak bu gelişmelerin sonuçları ancak 20.yy. başında alınacaktır.

2- Batı 19. yy.da dünya egemenliğini kesin olarak eline geçirmiştir. Doğunun elde edilebilir olması özellikle Osmanlı Doğusunun 19. yy.dan itibaren Batının ilgi alanına girmesi Batı bakış açısına köklü değişiklikler getirecektir. Batı kendisini sınırlayaan geleneksel bakış açısını bırakarak Doğuya yönelmiştir. 19.yy.'ın bu özelikleri parelelinde Batı resmindeki gelişmeleri açıklamak mümkündür. Bu konuda tartışmaya açık girişimlerde bulunacağız.

1.- BURJUVAZİNİN RESİM PİYASASINA ETKİSİ

Klasik resmin alıcısı 19.yy.'da hızla değişmiştir. Resim alma gücüne sahip yeni bir sınıfın, burjuvazinin resim piyasasına girmesi, resim piyasasını etkileyecektir. Bu etki iki türlü ortaya çıkar.

1- 19.yy.'da resmin yeni alıcı kitlesi olarak ortaya çıkan burjuvazi kendi bakış açısına ve zevkine göre başlangıçta dükkanları için basit eğitici, öğretici ticari tablolar alacaktır. Giderek kendi zevklerine ve görüşlerine uygun, evlerinin duvarlarına asabileceği yeni resimler sipariş edeceklerdir. Eve asılan resim kilise ve saraylara asılan anonim resimden, İncil'den mitolojiden sahnelerden farklı olacaktır. Burjuvazi evleri için kiliseye, saraya, lüks şatolara, kütüphanelere, şirketlere ısmarlanan belli resimler yerine evlerin yemek odasının, salonlarının, yatak odasının duvarlarına asılan kendilerini rahatsız etmeyecek dekoratif resimler talep etmişlerdir. Biraz utanarak alınan, konuları açısından

önemsenmeyen, ancak doğrudan kendi zevklerini yansıtan ucuz, manzara resimleri, çiçek resimleri, gündelik hayattan sahneler rağbet görecektir. Resim evde boş kalan duvarların süslenmesi amacını taşıyacak, istenen belli ölçülere göre resim sipariş edilecektir. Artık resimlerde Meryem veya Venüs yerine açıktan açığa komşu kızının resimleri yapılacaktır.

2- 19.yy.'da devletin yönetimini ele geçiren burjuvazi kendi siyasetini ve görüşlerini aktarmak ve yaygınlaştırmak için değişik araçlar kullanmıştır. (Müzik, gazeteler, dergiler, çeşitli sözlü gelenekler, afişler, sloganlar vb.). Burjuvazi, görüşlerin aktarılmasında ve oluşturulmasında, geleneksel anonim resmin görevine ihtiyaç duyulmamıştır. Resim belli bir zevki belli eden meta, yatırım aracı olarak değerlendirilmiştir. 19.yy.da Paris, Londra, Zürih gibi büyük Batı merkezlerinde özel galeriler açılmış, resim uluslararası bir pazara sahip olmuştur. Galeriler sanatçılara yatırım yaparak resim piyasasının oluşmasında önemli rol alacaklar, burjuvazi koleksiyonculuğa başlayacaktır. Özel galerilerin açılması, resmin yatırım amacı olmasıyla ilk özel resim eleştirileri de ortyaa çıkar. Galeriler, eleştirmenler resme yatırım yapmak isteyen burjuvalara akıl vereceklerdir. Halk da, sınırlı da olsa halka açık müzelerin açılması ve taklit veya ucuz resimler alarak, bu olaya katılmıştır. Bu yüzden resim eleştirileri kitleselleşecek, gazetelerde yer alacaktır.

Burjuvazinin zenginleşmesi ve doğrudan yönetimi eline almasına rağmen kendi üzerindeki tereddütler ve tedirginlik nedeni ile kendi zevklerine uygun resim yerine resim piyasasına klasik resmin de alıcısı olarak girmişlerdir. Resmin metalaşması nedeni ile kendi zevklerini belirten resimler yerine değeri azalmayacak resme yatırım yapmışlardır. 18.yy.ın sonlarında Neo- klasizm akımı ortaya çıktığında klasik resmin övülmesi eski tabloların değerini artırmaktan başka bir işe yaramamıştır. Burjuvazi yeniden yapılan eski konulu tablolar yerine eski tablolara yönelmiştir. Ancak kendi egemenliğinden kuşku duymadığında kendi görüşüne uygun resme yatırım yapacaktır.

GERÇEKÇİLİK

19.yy.da kendi zevkleri öne çıkmasına rağmen kendine güveni olmaması nedeni ile Burjuvazinin geleneksel bakış açısından ayrılması sözkonusu değildir. Bu yüzden ikircikli davranmışdır. Batı klasik resminin yöntemlerinden ayrılmadıkları gibi hoşlandıkları halde kendi zevklerine uygun resme para yatırmak istememişlerdir. Ancak ciddiye almasalarda, evlerinin duvarları için kendi zevklerine uygun, dekoratif amaçlı resim ısmarlamaktan vazgeçmemişlerdir.

Burjuvazinin eğilimlerine uygun olarak piyasayı yeni ressamlar kaplayacak, eski konuları yeni zevke göre tekrarlayan resimler

ortaya çıkacaktır. Bu resimler belli bir küçümseme görmesine rağmen yaygınlık kazanmıştır. Özellikle 1830 ve 1848 Fransa'daki iç karışıklıklardan kaçarak Barbizon köyüne yerleşen ressamlar yeni talebe uygun yaptıkları tasasız resimlerle burjuvazinin taleplerine cevap vermişlerdir. Barbizon veya realist ressamlar olarak adlandırılan başta Gustav Courbet olmak üzere Carot, Diaz, Teodore Rousseau, Millet, Dugbigini gibi ressamlar doğayı geleneksel resimdeki idealleştirme yerine olduğu gibi sıradan gerçeklik olarak görüntülemeyi ilke edineceklerdir. İlk kez Courbet realizm sergisinde realizmin manifestosunu ortaya koyacaktır.

Aristo'nun estetiğinden, Rönesans'tan bu yana sanatta/resimde gerçekçilikten bahsedilmesine rağmen bu dönemde gerçekçiliğin yeniden keşfedilmesinin anlamı nedir ? Bu dönemin gerçekçiliğinin tarihsel olarak içeriği burjuvazi tarafından belirlenir. Gerçekçilikten anlaşılan artık geleneksel ideal değerlerden uzaklaşılmasıdır. Artık İncil veya mitoloji kaynaklı gerçeklik yerine olaylar, mekan ve doğa bütün geleneksel yargılardan, duygulardan, hayallerden sıyrılarak "olduğu gibi", bir şey katmadan ele alınacaktır. Bu yüzden realist akımın temsilcileri ve sonra Empresyonistler de kendilerini bağımsız, aktüalist yeni ressam olarak adlandıracaklardır. Özellikle yeni egemen sınıfın eğilimlerine ve isteklerine de uygun olarak tasasız, belli bir görüşü vermekten uzak, dekorasyon amaçlı, doğa sahneleri, manzaralar ele alınacaktır. Doğa özellikle belli ideal değerler ortaya koymaktan uzak bir konu olduğu için özellikle seçilecektir. Geçmişte de doğa resimleri ve yaşam tarzı resimleri kişisel resim olarak, süsleme amacıyla Antik Yunan'da, Rönesans'ta Hollanda'da ele alınmıştır. Barbizon ressamları bu anlayışın devamı olarak kırlarda, ormanlarda dolaşarak ağaçları, otları resimleyeceklerdir. Bu çabalar doğanın yüzeysel kopyası çabasını aşmayacaktır. Resimde, konuda ve teknikte bir yenilik sözkonusu değildir. Ancak resim piyasasına yeni alıcıların girmesi nedeniyle bu konular bir tür niteliğini kazanacak, yaygınlaşacaktır. Realist yada Barbizon Okulu ressamları hiçbir duygusal ifadeyi, hayali yorumu, düşünceyi resme katmadan, ön görünüşü gerçeklik olarak resmetmeye çalışmışlardır. Böylece geleneksel resmin değerlerinden ve çerçevesinden uzaklaşacaklardır. Burjuvazinin siparişlerine bağlı olarak yapılan bu resimler, burjuvazinin geçmişe tavrını ve gerçeklik anlayışını öne çıkaracaklardır.

Realizm akımına sosyalist/komüncü Courbet'in öncülük etmesi ilginçtir. Courbet günümüzün sosyalist gerçekçiliğinin anlamından farklı olarak, ısmarlama resimler yapmıştır. Osmanlı Devletinin San Petersburg elçisi Halil Paşa da parayı bastırınca, elçinin isteğine uygun resim yapacaktır. Halil Paşa'nın isteğine uygun olarak yapılan üç tablodan biri olan Uyku adlı tablonun konusu dönemin Oryantalist tarzda yapılan Doğulu hamam, odalık resimlerinin tersine sereserpe yatan çıplak bir Batılı kadındır. (Courbet, Le Yrma Art Enlivres de Poche, Flammarion, Paris 1955). Bu dönemin realist ressamları 1848'de Fransa'nın en karışık döneminde köye kaçarak veya 1871'de Almanya Fransa savaşında İngiltere kırlarına kadar giderek manzara resimleri

yapacaklardır. Savaş bir yana bu savaşta ölen arkadaşları, yetenekli ressam Bazille bile resimlerine konu olmayacaktır. Realist ressamlar idealleştirilen Batı değerlerden kopmalarına rağmen Batı resminin yöntemlerinden kopmamışlardır.

Realist ressamların Batı resmine hizmetleri ve katkıları yaptıkları resimlerden, ele aldıkları konulardan kaynaklanmaz. Ancak realist ressamlar öngörünüşü zaptetmede Batı klasik resmini en son sınırına kadar götürerek, klasik resmin kendi tersine dönüşmesinde rol almışlardır. Batı resmi realistlerle üç boyutlu resmin sınırına giderken iki boyutlu resme zemin hazırlamışlardır. Batı resmi en son sınırına vurup kendi sınırlılığının farkına varmıştır.

DOĞUYA YÖNELME: EMPRESYONİZM

19.yy.'da Batıda resmin toplumsal yaşamdaki yerinin de değişmesi sonucu resim anonim niteliğinden öteye duvarüstü ev resmi haline gelecektir. Doğu'da resmin bu yeri belirlenmişken Batı'da ancak resmin eve girmesi ile bu değişecektir. Batı resmi kendi anlayışını mükemmelleştirip zenginleştirirken sınırına varacak, Doğu resim anlayışına ulaşacaktır.

Geleneksel resim anlayışından farklı, Burjuvazinin dünya görüşüne uygun, kendilerinin gündeme gelmesini sağlayacak tablo düzeyinde resim Empresyonist ressamlarla ortaya çıkmıştır. Empresyonist ressamların Japon renkli baskılarıyla Doğu resmiyle kurdukları ilişki, Batı resmine önemli imkanlar sağlamışlardır. Fransa'da sanatçılar Japon renkli baskıları ve yelpazeleri ile özellikle 19.yy.dan itibaren karşılaşmışlardır. Batının Doğuya ilgisi nedeniyle başlangıçta moda olarak yaygınlaşan bu resimler Doğu/Japon resminin ucuz, sıradan örnekleri olmuştur. Hatta Japon ıstampalarının Batıdaki yaygınlığı 19.yy.da Japonya'nın Avrupa ve Amerika ile ticari ilişkiler kurmak zorunda kalınca Batıya ulaştığı, bu ıstampların ambalaj kağıdı olarak kullanıldığı veya çay satan dükkanlarda düşük fiyatla satılan örneklerin derlenip toparlanıp değerlendirilmesiyle açıklanmaktadır. (Gombrich, 1986, s.417). Monet ve Degas'nın etkilendiği Hokosai'nin ıstampları halk tarzı ıstamplar olarak tanımlanmaktadır. Konuları günlük geçici yaşam tarzı, manzara, eğlence olan bu resimler burjuvazinin istediği eve uygun resim olduğu için özellikle seçilmişlerdir. Empresyonistler Japon resim anlayışına, sözgelişi Kano Okuluna göre daha az önem verilen Ukiyo-e okulunun resimlerinden, Hokusai, Utumaro, Hiroshiye gibi ressamlardan etkileneceklerdir. (Gaunt, 1971, s.79). Bu ressamların resimlerine Paris'te çok kolay rastlanmakta, çok sayıdaki resimleri Bing Galeri de sergilenmektedir. (Büyük Ressamlar, 1984, s.7-8). İlk empresyonist sergi 1874'de açılmış ancak Doğu resmine ilgi çok önceden oluşmuştur. 1867'de Paris'te açılan evrensel sergisi Uzak Doğu sanatının tanıtılmasına ayrılmıştır. Bu resimler ressamlara eve uygun Doğu resim örneklerini tanıtacak, Batı resminin sorunlarının çok basit bir şekilde aşılabileceğini gösterecektir. Japon ıstamplarının her atölyede olduğu bu dönemde

yapılan resimlerin arka planında görülmektedir. Degas'nın yaptığı " Tissot'un Atölyesi" resminde atölyenin duvarında, Manet 1868'de kendisini Louvre müzesine layık gören Empresyonistlerin koruyucusu, tanıtıcısı ünlü yazar-eleştirmen Zola ya iltifat için yaptığı potresinde arka zeminde duvarda asılı Japon ıstampası savundukları resmin kaynaklarını göstermektedir. Manet'nin "Flüt Çalan Çocuk" resminin Japon ıstampalarıyla ilişkisi açıktır. "Toost" adlı tabloda ressam Whistler, ve bir başka resimde Lautrec herhalde hayranlık duydukları Japon ressamlara özenerek, kimono giyerek poz vermiştir. Van Gogh tam bir Japon resmi hayranıdır, Hiroshige'den doğrudan kopyeler yapmıştır. (Sullivan, 1969, s.295). Yine Gauguin'nin gözlerini açan, ona Japon resmini tanıtan da Van Gogh'dur.

Işık, atmosfer resmi, açık hava resmi, duygu etkisine dayanan resim gibi özellikler Empresyonist resmi açıklamak üzere kullanılmıştır. Bu resmin ilkeleri ancak belli yatırım konusu olmasından sonra Batı sanat tarihçileri, eleştirmenler tarafından sistemleştirilmiştir. Empresyonistlerin kırlara koşmalarından, atölyenin dışına çıkmalarından, ışığın ve duyguların bu resme etkilerinden bahsedilerek, eski geleneksel resmin geçersizliğini, yeni resmin kurallarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Gerçekten bu tanımlar Empresyonist veya Batı resminde ortaya çıkan değişimi anlamak için önemlidir, ancak yetersiz ve eksik olduğu gibi değişimin yönünü de saklamaktadır. Bu tanımlara verilen ağırlıkla, geleneksel resimden kopan empresyonistlerin açık havada resim yapmalarının öneminden bahsedip, doğaya yöneldiler diyerek Doğu resmine yönelmelerini örtme amacı taşımaktadır. Bir yandan Rönesansta ressamların doğayı gözlemlediği Batı resminin bir üstünlüğü olarak öğretilecek, diğer yandan empresyonist ressamların resmi, açık havaya çıkmakla, açık havada ışığın değişmelerine göre yapılan yeni bir resim olarak açıklanacaktır. Rönesans sanatçıları tabii ki açık havada, ışığa göre görüntünün değiştiğini biliyorlardı ve bu yüzden ışığı kontrol etmek, çok uzun süren çalışmalarda ışığın değişerek poz verdirdikleri kişinin veya konunun değişmesine izin vermemek için atölyelerde hep belli bir ışık altında çalışacaklardır. Bu onların bakış açılarına en uygun çalışmaydı ve ustalık bununla ölçülüyordu. Sistemli olarak doğaya açılan Realist ressamlar bile atölyeden vazgeçememişlerdir. Sözgellişi Courbet, doğaya düşkünlüğünü göstermek için ineği resmetmiştir. Ancak model olarak aldığı ineği dışarıda resmedeceğine, akademik resme alternatif olarak açtığı atölyesine sokmuş, bir köylüyü de hayvanın başındaa bekletmiştir. (Birsel, 1967, s.20). Burjuvazi ve düzende rol alan geniş kesimler eve uygun doğa resmi talep edince, seri ve ucuz üretim için ressamlar kırlara, sokağa çıkmışlardır. Başlangıçta özellikle zayıf desenli ressamlar için atölye dışında resim yapmak zorunlu ve ucuz olacaktır. (Dönemde artık galerilerin dışında camcılar, çerçevecilerde halkın istediği ucuz resim ihtiyacını karşılamışlardır). Empresyonistlerin ilk defa açık havada, ışığa göre, özel bir atmosferik anı yakalamak için yaptığı resimler geleneksel Batı resminden farklı bir resim anlayışını ortaya çıkartır. Yeni resim alıcısının istediği eve

uygun resmin kaynakları Batı resminde bulunmadığı için Batı resminden ayrılarak çözüm, Batı dışı resim anlayışlarında aranmıştır.

Burjuvazinin vaazci anonim resim yerine, evlerinin duvarına asılıp seyredilecek resim talep etmesi üzerine, resim seyredilecek tablo olarak tanımlanacaktır. Empresyonist ressamlar ortaya çıkarak bu yeni resim anlayışına uygun bazı teknikleri Japon ıstamplarından alacaklardır.

1- Empresyonist ressamlar Japon ıstamplarından, resmin üzerinde seçilen birkaç rengin kombinasyonu ve tekrarı ile sağlanan, renklerin belli armoni içinde dağılımı tekniğini alacaklardır. Renk armonisinden oluşan bu çeşit bir resim anlayışını, tonların farklılığına ve mimari perspektife bağlı Batı resminde gerçekleştirmek mümkün değildir. Bu yüzden önce renk anlayışı değişecektir. Yeni renk teorileri ortaya atılacaktır. Resimlerde temiz, açık ve mat renkler, ve bunların birbirine kontrastlığı kullanılacaktır. Resim evin duvarına asılıp seyredilen bir renk kompozisyonu olacaktır. Bu yüzden empresyonist resme geriye çekilip bakma öğütlenecektir. Bu resim belli görüşleri aktarma, paylaşma amacının dışında duvarda süs, dekorasyon unsuru olarak asılan, eve uygun resimdir. Monet'nin bu akıma ismini veren, "izlenim" adlı tablosu, iki, üç renkten oluşan Japon ıstampları gibi, iki renkle, turuncu ve mavi, mavi-gri tonlarla yapılmıştır. Empresyonist ressamların atölyelerinden sokağa, açıkhavaya koşmaları bu geleneksel renk-gölge anlayışından farklı Doğu/Japon renk anlayışından kaynaklanacaktır. Ancak açık havada çok hızlı bir şekilde yapılan bu çalışmalar Doğu resmindeki ustalığa, bilinçli bir düzenlemeye ulaşmamıştır.

2- Empresyonist ressamlar resim yapılan düz yüzey üzerinde resmin iki boyutlu biçimlenmesi konusunda Doğu/Japon resmini örnek almışlardır. Rengin, ışığın kompozisyonu resmin konusu olunca resim yüzeyde, satıh resmi olarak biçimlenecektir. Düz yüzeyde göz aldatmasına dayanan, suni perspektif/derinlik, cismi hacimlendirme anlayışını terkederek yüzey resmi yapacaklardır. Örneğin Degas'ın "Balerinler" resminde geleneksel Batı resminde konuyu öne çıkaran kadraj, derinlik anlayışından vazgeçerek, Doğu/Japon resminde olduğu gibi kadrajı da resmin çerçevesi dışına çıkaracaklardır. Ancak üçboyutlu gerçeklikten tamamen vazgeçilmemiştir. Asimetrik düzenlemeler ve yeni kadraj imkanları resme hareket getirmesine rağmen Empresyonistler bu anlayışı üçboyutluluk anlayışı içinde yapmışlar, Batı resim anlayışını en uç noktaya götürerek tıkamışlardır. Batı resmini ancak kendilerinden sonra gelenler aşacaklardır.

Doğu resminden alınan teknikler sayesinde resim alıcısının meraklı olduğu konular ve renk Batı resmine girebilecektir. Artık geçmişte belli bir ustalığı belli eden artistik anotomi bilgisi, perspektif, resimde aranmayacaktır. Empresyonist tarza sadık kalan Sisley, Pissaro, Monet gibi ressamlar Japon peyzaj tarzına uygun, yarı sis içinde dağılan mekanlar, bulutlar, gökyüzü, kış manzaraları resmederler. Monet saman yığınlarını, nilüferleri, katedrali onlarca defa, ışığa göre değişen

renkleriyle resmeder. Değişik ışık ve atmosfere göre her resim ayrı bir renk kompozizyonu olacaktır. Yine konu olarak Japon ıstamplarından kendilerine uyarlanmış, tiyatro sanatçıları, eğlence dünyası, günlük yaşantı, yarışlar gibi sahneler resmedilir. Sözgelişi Degas ve Lautrec'in resimlerinin konuları gibi.

Empresyonist Resim Üzerinde Tereddütler ve Resmi Kabul Görmesi

Doğu/Japon resminin sıradan örneklerinden yararlanmalarına rağmen, Doğu resminden etkilenerek birkaç tekniği alan empresyonist ressamların resimleri geleneksel Batı resmine göre bir kopma, devrim olacaktır. Bu yüzden Empresyonistler yeni bir tavır getirmelerine rağmen, resim bir yatırım konusu olduğundan, alıcı-kolleksiyocular bu resim itibar görmeden paralarını empresyonist resme yatırmak istememişlerdir. Empresyonistlere en büyük desteği özel galeri sahibi Thedore Duret yapacak, bu resimlerin er geç Louvre müzesine gireceğini yazarak piyasayı kızıştıracaktır. Burjuvazi büyük para yatırmaya gerek olmayan çeşitli sanatlar karşısında, müzikte, edebiyatta, tiyatroda, fotoğraf gibi faaliyetlerde yeniliklere daha açık olmuş, daha kolay uyum göstermiştir. Bunlara bir defa ve az para verdiklerinden hoşlanmamışlars,a sözgelişi tiyatro biletini yırtıp, en fazla geceyi uykusuz geçirdiklerine söyleneceklerdir. Ancak resmin yatırım değeri olduğu için yeniliklere daha kapalı olacaklar, klasik resim anlayışından ve konularından sapmayı güvensizlikle karşılayacaklardır. Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği", "Olympia" gibi tabloları eski konuları yeni zevke göre tekrarlamasına reğmen dönemin ençok tepki çeken, alay edilen resimleri olacaktır. Bu resimlerde resmedilen çıplaklık ideal mitolojik çıplaklık değildir. Kırda Öğle Yemeği tablosu çapkın burjuvaların yanlarında çıplak kızlarla alemi olunca veya Olympia'da olduğu gibi Baküs, Diana, Venüs gibi çıplak, seyredilen tanrıçalar veya o dönemde çok rağbet edilen Osmanlı harem hayatı, hamam sahneleri yerine, burjuvazinin zevkini dolaysız olarak gösteren bir yosmayı resimleyince, herkesten bu resme karşı itiraz sesleri yükselecektir. Goya "Çıplak Maya" resmiyle engizisyonda hesap verirken, Manet sadece bu resme para verilir mi, duvara asmaya kim cesaret eder alaylarıyla karşılaşacaktır . Yine geleneksel Batı tekniğinden farklı olan bu resimler, Doğu resmine yöneltilen eleştiriler gibi figürlerde katılık, perspektif anlayışının olmadığı, "saygın konulardan" uzak olduğu, "iyi dengelenmiş kompozizyonlar", "doğru çizim" bulunmadığı, bu resmi yapmak için ustalık gerekmediği, çocuk resmi gibi acemi olmakla, geleneksel Batı resminin kalıplarıyla, eleştirilecek, en fazla mazur göstermek için bilgiççe ressamın sırtını sıvazlayıp küçümsemelerle, içten gelen "kişisel duyarlık"dan, samimiyetten bahsedilecektir. Ancak yaaptıkları resimlerle para etmediği için alay edilecek, horlanacaktır. Bu yüzden empresyonist ressamlar ustalıklarını kanıtlamak ve tabi satmak için bir yandan da klasik resimler yapmak zorunda kalacaklardır.

Gerçekte empresyonist ressamların yaptıkları resimler Burjuvazinin zevkine uygundur. Ancak resim pazarı açısından horlanacakdır. Burjuvazi empresyonist resme yakınlık göstermesine reğmen bu resme para yatırmak için tereddüt etmiştir. Bu nedenle empresyonist ressamların kavgası resimlerinin kabul görmesi olacaktır. Kolleksiyoncuların, eleştirmenlerin, müzelerin, özel galerilerin gözüne girmek, resmi çevrelerden itibar görmek için en büyük kavgalarını dönemin resim pazarı açısından en önemli olayı olan Salon sergilerine girmek için vermişlerdir. Ancak resmi çevreler tarafından yaptıkları resim kuşku ile karşılanmıştır. Bunun üzerine bağımsız, kendi adlarına sergiler düzenlemişlerdir. Görüşleri belirlenmiş homojen bir grup olmamalarına rağmen bir grup gibi hareket etmişler, resim pazarından pay almak, kendilerini kabul ettirmek için birleşik sergiler açmışlardır. Aralarındaki ortak bağ yerleşik bir kurum üyesi olmamaları, akademik resim ile çatışmaları olacaktır. Kendilerini bağımsız, yeni ressamlar, aktüalist olarak tanımlayacaklardır. Daha sonra yaptıkları resimle alay etmek için kullanılan Empresyonist adını üstleneceklerdir. Yaptıkları resmin geçerliliğini ve ustalıklarını kanıtlamak için kuram geliştirme çabası içine girmişler, kendilerini destekleyen eleştirmenler ve özel galerilerle birlikte yaptıkları yeni resmin prensiplerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Empresyonistlerin ilk biçimlenmeleri 1863'de devlet resim sergisine resimlerinin kabul edilmemesiyle III. Napolyon'un desteğiyle " Reddedilenler Sergisi" adıyla özel bir sergi açmalarıyla başlamasına rağmen, kendi resimlerinin savunmasını eleştirmen-yazar Zola üstlenecek, ilk defa 1876 yılında tablo satıcısı Duranty, " Yeni Resim " adlı tanıtma kitabını yayınlayarak Empresyonistlerin prensiplerini açıklamaya çalışacaktır. (Birsel, 1967, s.46).

19.yy.'da zenginleşen burjuvazi başlangıçta resimde belli geleneksel kurallara bağlı kalıp aldanmak istememiştir. Önceleri dikkate alınmayan, alay edilen empresyonist ressamların resimleri ancak yatırımcı ve aracılar para yatırmaya başlayınca değer kazanmaya başlayacaktır. Burjuvazi 19. yy. başında belli bir güç kazanmasına ve yaptıkları iş kendilerine para getirmesine rağmen kendi girişimlerinde rahat değildir. Kendilerine bağlı yeni gelişmelere ne kadar egemen olacaklarını tahmin edemiyorlardı. Ayrıca işçi sınıfının yükselen mücadelesi nedeni ile kendi egemenlikleri konusunda tartışmalardan etkilenmişlerdir. Fransa'da veya Avrupa'da yeni egemen sınıf olarak ortaya çıkmalarına rağmen kendilerine güvenmedikleri için eskiyi de tamamen bırakamıyacaklardır. Bu yüzden resim alıcısı olarak piyasaya girerken çekimser davranmışlardır. Ancak Amerika burjuvazisi resim geleneği olmadığından daha gözüpek, atak davranacak yeni resmin ilk alıcıları olacaklardır. Amerika zenginlerinin resim piyasasına girmesi ve bu resme para yatırması sonucu Empresyonist resim değer kazanacaktır. (1866'da Empresyonistlerin destekçisi, büyük tablo satıcısı Durant-Ruel üçyüz tabloyu Amerika'ya götürmüştür. (Birsel, 1967, s.73).).

Japon ıstampları burjuvazinin istediği eve uygun resim olduğundan empresyonistler bu resmi örnek almışlardır. Japon ıstampları Japonya'da yaygın bugünkü poster niteliğinde bir resimdir. Resmin poster gibi kullanılarak hem duvarı süsleyecek, hem de zevklere hitap edecek şekilde özel şahısların duvarlarına asılması, Batılı ressamların ilgisini çekecek, bu tarz resmi benimseyeceklerdir. Böylece resim kilise, saray gibi kurumların yerine gerçek yerini bulacaktır. Yine bu dönemde fotoğrafın etkisi de üzerlerinde etkili olmuştur. Empresyonistler de fotoğrafın yaptığını yapacaklar, bir anı yakalama, izlenim meselesini kendilerine konu yapacaklardır. Empresyonistler örnek aldıkları Japon ıstamplarını mükemmel yaparak, Batı resmini sınırlarına kadar getirerek, tıkayacaklardır. Batı resmindeki bu tıkanıklığı aşmak, yeni birşeyler yapmak isteyince Batı resmi açmazları karşısında Doğu resminde yeni imkanlar olduğunu görecek, Doğu resmine yönelecektir.

2.- BATI RESMİNDE DEĞİŞMELERİN YÖNÜ VE ANLAMI

Resimde yeniliklere karşı tereddütle bakan Burjuvazi hemen alınabilecek, meta haline gelebilecek resim olarak Oryantalist resmi öne çıkarmıştır. Burjuvazi Oryantalist resim ile hem kendini gündeme getirecek resmi öne sürecek, hem de Doğu karşısında Batının kimliğini kendi adına koyabilecektir.

Özellikle 19.yy.da geleneksel Doğunun Batının ilgi alanına girmesi ve yeni bir siyasetin yürütülmesinde burjuvazinin iktidar sorumluluğu alması ile Batının bakış açısında değişiklikler sözkonusu olacaktır. Başlangıçta sınırlı olan bu ilgi Oryantalizm ile ifade edilecektir. Giderek Batının dünya egemenliği konusunda kuşkularının son bulması ile Batı geleneksel bakış açısını terkedecektir.

19.yy.da yakın Doğuya ilgisine paralel olarak bir yere gelen Burjuvazi, Batı siyasetinin yürütülmesinde, kendi deneylerine önem verecek, kendisini gündeme getirecek resim anlayışı olarak Oryantalist resim anlayışını ortaya çıkacaktır. Bu tarzda yapılmış resimler geleneksel ideal değerlere göre yapılmış resimler yerine geçecektir. Sözgelişi bu dönem, Fransa resmi Salon sergilerinde en çok para eden tablolar Oryantalist tarzda yapılanlardır. Dönemin en önemli ressamının 19.yy.ın ikinci yarısının ortalarına kadar ilk oryantalist ressam olarak tanımlanan Deloroix olması tesadüf değildir. Ancak Burjuvazi konu olarak ele aldığı Doğuyu önyargılı, görüntüsü ile açıklamayı yeterli bulacaktır. Burjuvazinin siparişleri ile belirlenen resim piyasasında, Realist ressamların ele aldıkları konuda sıradan gerçeği olduğu gibi vermeye çalışırken, Oryantalist ressamların kendi dışındaki Doğuyu hayali, gerçekle ilişkisi olmayan bir biçimde ele alınması ilginçtir. Bu resim bir yatırım aracı olarak önem kazanacak, bu resim anlayışına yönelik olarak kolleksiyonculuk yapılacaktır.

ORYANTALİZM

Burjuvazi 19.yy.'da Burjuva devrimleriyle geleneksel siyasetle hesaplaşmasını yaptıktan sonra, kendi siyasetini uygulama imkanı bulacaktır. Fransız Devriminin esas kahramanı olarak ortaya çıkan Napolyon'un Mısır seferi ile dünya egemenliği konusunda Batı burjuvazisine verdiği iki mesaj olacaktır. Bir yandan Mısır seferinin başarısızlığı nedeni ile kendi egemenliği konusunda tereddütler uyandıracaktır. Diğer yandan Burjuvazi Batının Doğu ile ilişkisini kişisel düzeyde ilişki olmaktan çıkararak, ilişkilerini çok yönlü egemenlik ilişkisine dönüştürmesinin yollarını gösterecektir. 19.yy.da Burjuvazi Dünya egemenliğini belli bir düzen niteliği kazandıracak, kendini her yönü ile yenileyecektir. Batı artık Doğu ile ilişkilerin denetlenmesini sağlamaya değil, ilişkilerin üretilmesini ve sürekliliğinide üstlenecektir. Batı, yalnız işgalci taraf olmayacak, Doğu üretiminin düzenlenmesini ve yönetimi sorumluluğunu burjuvazi doğrudan kendisi taşıyacaktır. Batı dünya egemenliğini Helenistik ve Roma döneminde de ele geçirmiştir. Ancak bu dönemlerde Batı doğrudan Doğu üretiminin sorumluluğunu ve denetimini üstlenmemiştir. Mısır'ın yönetimini üstlenenler yabancı da olsa bir süre sonra Mısırlılaşmışlardır. Yine sömürgecilik döneminde de Hindistan'a gönderilen bir vali ile egemenlik ilişkilerini yürütmüşlerdir. Ancak 19.yy.'dan sonra artık Doğu devlet ve üretim mekanizmasının işletilmesi doğrudan Batı tarafından üstlenilecek, Doğu ile ilişkileri kişisel olmaktan çıkarak, egemenlik ilişkisi düzen niteliğine dönüşecektir.

19.yy.da yeni gelişmeler nedeniyle Doğu'yu yönetmek için anlamaya ve açıklamaya çalışacaktır. Doğu mekanizmasının işletilmesi Batı'ya ait olunca daha değişik, geleneksel görüşün dışında, bilgiler gerekmiştir. Bu yüzden Doğu'yu da kendi düşünce sistemlerine yerleştireceklerdir. Batıdışı toplumlar hakkındaki bilgilerini sistemleştirerek, uygulama ve yararlanma alanına koyacaktır.

Batı daha 18.yy. sonunda dünya egemenlik ilişkileri açısından geleneksel Doğuya eğildiğinde önce Mısır'a ilgi duyacak, Napolyon Mısır seferi sırasında yanında bilim adamları götürecek, bunlar hem Mısır'da araştırma yapacaklar hem de yerinde görerek taşınması gereken eserleri göstereceklerdir. 19.yy.da geleneksel Doğuya yönelince önce Mısır sanatının gücüne dikkat çekecektir. Batıdışı uygarlıklarına duyulan ilgi nedeniyle arkoloji, özellikle antropoloji gibi kendisine konu olarak yalnız Batı dışı toplumları ele alan bilimler ortaya çıkacak, geleneksel Doğunun önem kazanmasıyla çok özel bilgiler edinebilmek amacıyla, özellikle Osmanlı'nın egemenliği altındaki geleneksel Doğuyu kendine konu alan, Oryantalizm-Doğu bilim ortaya çıkacaktır. Bütün bu çabalara paralel olarak Paris, Berlin gibi Batı merkezlerinde Doğu sanat eserlerini biraraya getiren müzeler açılacaktır.

18.yy.da burjuvazi kendi rolünü ve yerini başlangıçta Doğunun egemenliği içinde kalan Helenistik değerleri, anıtlar ile gerçekci bir biçimde, metruk yerler olarak ele almıştır. Geleneksel Doğuya ilgisini ise Hıristiyan değerlerinin, öykülerinin geçtiği mekanlarla sınırlayacakdır. Batı geçmişte, geleneksel görüş açısına göre kendi bulunduğu konumu, doğayı idealleştirerek ele alırken, 19.yy.da egemenliği ele geçiren burjuvazi, kendi bakış açısına ve dünya görüşüne göre kendi doğasını gerçekçi bir biçimde sınırlı bir biçimde ele alır. Doğuyu ise 19.yy.da realist ressamların resmettiğinden farklı manzaralar, mekanlar içinde, egemenlik ilişkileri içinde değerlendirecektir. Doğuyu kendi bakış açısı ve dünya görüşüne göre önyargılı olarak ele alacak, bakış açısını Doğuyu da içine alacak biçimde, hayali olsa da, genişletecektir. Belli bir dış siyasetin uygulayıcısı olarak siyasi iktidarı ele geçiren Burjuvazi kendilerini gündeme getirecek ve yatırım yapılacak resim olarak Oryantalist resmi öne çıkaracaklardır.

19. yy.da Batı kendini geleneksel açısıyla ve rolüyle sınırlamak, kayıtlamak istememiştir. Burjuvazi Avrupa için geleneksel düzen ile hesaplaşmada resimde kendisine ait bir anlayış olarak realizm/gerçekçilik anlayışını geliştirirken diğer yandan Doğu ile ilişkilerini önyargılarla tanımlayacaktır. Başlangıçta romantik, hayalci bir doğa anlayışı giderek oryantalizmle ifade edilen anlayışa göre sistemleştirecektir. Batı içinde eski geleneksel değerler sahte, züppece, aşırı süslü bulunurken, Doğu için ekzotik ülke hayalleri geçerli olacaktır.Geleneksel Doğu ile ilk ilişki Fransa'nın Kuzey Afrika ilişkisi nedeniyle Delecroix ile başlamıştır. Delecroix Doğunun renkleri ile, Doğu dekoru içinde resimler yapacaktır. Daha sonra bu ilişkinin süreklilik kazanmasıyla, (Batının Yakın Doğu siyaseti), Oryantalist tarzda yeni resimler, ressamlar ortaya çıkacaklar, hayali Doğu manzaraları, yaşam tarzı resimleri güç kazanacaktır.Bu sayede Batı resmine klasik resimden farklı konular, ışık ve renk girecektir.

19. yy.da Batı kendi egemenliğinde yeni bir dünya geliştirecek, bu dünyada merkez Batı olacaktır. Batının kendi konumundan vazgeçmesi sözkonusu olmadığı için Oryantalist resim anlayışında Doğu, Batı dışında tanımlanmıştır. Batı, kendi egemenliğininin kaynağını saklayarak, kendini Doğudan farklı ve ayrı olarak ele almıştır. Batı 19.yy. sonuna doğru dünya egemenliğini eline geçirmiştir ve kendi üstünlüğünden kuşkusu yoktur. Bu yüzden oryantalizm eski anlamını ve önemini yitirecektir. Nitekim artık resimde de oryantalist tablolar yerine empresyonist tablolar önem kazanacak, daha fazla para edecektir.

Batı, Doğu toplumlarının denetimini ve zenginliklerinin işletilmesini doğrudan kendisi üstlenince, Batı'nın bulunduğu konum artık meselenin sadece öngörünüşü ile yetinmesine imkan vermeyecektir, akademik kalıplara veya formlara göre ele alınan meselelerin öngörünüşü değerini kaybedecektir. Bu yüzden geleneksel bakış açısını bırakarak, meseleri çok yönlü görmesine imkan verecek Doğu bakış açısına yönelmiştir.

BATI PERSPEKTİFİNİN AŞILMASI: DOĞUYA YÖNELME

Batı resminde Doğu etkisini şu şekilde açıklayabiliriz. 1 - Bu resim hemen alınabilecek meta haline gelebilecektir. 2 - Batı, Doğunun konumunu elde edince, Doğunun yönetim ve üretiminin sürdürülmesinde kendi görev alınca, Batı geleneksel bakış açısını aşarak meseleleri çok yönlü görmesine izin verecek Doğu bakış açısını alacaktır. Batı bu tür bir açılıma ancak kendisini 20.yy.da hazır görecek, empresyonist resmi aşarak, resme yeni imkanlar getiren bakış açısını Doğu resminde bulacaktır.

Batı meselenin yalnız önü değil arkasını da anlamak ve kurcalamak zorunda kalınca, tek yönlü klasik bakış açısının yetersiz olduğunu farkedecektir. Geleneksel bakış açısı, resmin akademik kalıpları kendisini sınırlayacak, tıkayacaktır. Burjuvazi önce geleneksel siyasetle hesaplaştığı gibi, geleneksel bakış açısıyla da çatışacak, tıkanmanın aşılması için, mecburen Batı perspektifini atarak meseleyi çok yönlü ele almasına izin verecek Doğu perspektifine, Batı dışı kaynaklara yönelecektir.

1- Batı 19.yy.'da, Rönesansta ileri olarak öne sürülen kendi perspektif anlayışı ile ileri gitmediğini, resimde perspektifin çok daha basit halledilebileceğini görecektir.
2- Batının 19.yy.'da konumunun ve rolünün değişmesi ile meseleyi çok yönlü kavramaya gidecekdir. Doğu bunu çözmüştür. Bu konuda da Doğu'ya yönelecektir. Batı resminin sınırlarına ulaşması ve Batı'nın 19.yy.'da olaylara çok yönlü, değişik noktalardan bakacak konuma gelmesi ile çeşitli düzeyleri biraraya getiren Doğu resim anlayışını alabilmesi mümkün olacaktır.

Batı 19.yy.da artık dünya egemenlini ele geçirmiş, dünya egemenliği konusunda kendi üstünlüğünden kuşkusu yoktur. Artık bakış açısını kendisi ile sınırlamaktan (Mitoloji, Hıristiyanlık gibi) veya Doğuyu ayrı olarak Oryantalizm ile açıklamaktan vazgeçecektir. Doğunun yönetilmesi ve zenginliğin kendi çıkarına yeniden üretilmesini Batı kendisi üstlendiği için Doğuya benzer bakış açısına sahip olacaktır. Zenginliğin yeniden yaratılmasında ve yönetiminde bu tecrübeyi yaşamış olan Doğudan örnek alacaktır.

Ancak bu bakış açısı Batı bakış açısıdır. Batının kendi kimliğinden, rolünden vazgeçmesi sözkonusu değildir. Batı içinde yeni bir iş birliği, yönetim biçimi, pay dağıtımı sözkonusu olmasına rağmen Antik Yunan'dan itibaren, Batı açısından Doğu ile ilişkilerinde temelde tek bir çizgi sözkonusudur. Batının Doğu karşısında ilişkileri değişmesine rağmen, Batının konumunu aynı kalmıştır. Düzenin ve toplumun Batılı olma temel özelliği değişmeyecektir. 19. yy.da Burjuvazi, Batının Doğu karşısında konumundan kaynaklanan geleneksel eğilimlerini kendi hesabına geliştirmiştir. Burjuvazinin siyaseti geleneksel siyasete göre bir ilerleme, Burjuvazinin getirdiği değişik bir siyaset önerisi ve çözüm olarak kalacaktır.

MODERN RESİM

Empresyonistler Batı resminin sınırına ulaştırarak iki boyutlu resme yönelmişlerdir. Bu resim anlayışını kırmak, iki boyutlu düzeyde çok yönlü bakış açısını uygulamak gerektiğinde, modern resim ortaya çıkacaktır.

Empresyonist ressamların izlediği iki yol olacaktır. Bir kısım ressamlar yeni koşullarda alacağı biçim olarak Batı resmini devam ettirirler. Diğer bir kısım ressamlar ise Batı resminin sınırını zorlayarak dışarı çıkacaklardır. Diğer bir deyişle birinci yolda kendi içinde Batı resmini gidebileceği yere kadar götüreceklerdir. Monet, Renoir bir yandan Batı klasik resim anlayışını aşmaya çalışırken sonra tekrar klasik resim anlayışında resimler yapacaklardır. Bir kısmı ise Batı resminin sınırlamasını aşarak Doğu resmine yönelmişlerdir. Sözgelişi Lautrec Japon ıstamplarını tam anlamıyla kullanarak klasik Batı resim anlayışından ayrılacaklardır. Ancak Empresyonistlerin Doğu/Japon resminden bazı teknikler almasına rağmen Batı resminin sistemli olarak aşılması empresyonistlerden sonra mümkün olacaktır. Lautrec, Gauguin, Cezanne, Matisse ve özellikle Picasso ile Batı resmi Doğu resmine yönelecek, Doğu resim anlayışını alacaktır.

19.yy. sonuna kadar Batı sanatçıları özellikle Japon ıstamplarına ilgi göstermişlerdir. Batı sanatçılarının atölyelerinin duvarlarını Japon ıstampaları süslemiştir. Daha sonra bu ilgi en kolay elde edilen bütün Doğu resimlerine, heykellerine olmuştur. Batı sanatçıları klasik Batı resmini aşarken bu çeşitli örneklerden faydalanmışlardır. Empresyonistlerin koruyucusu, eleştirmen Duranty geleneksel Batı anlayışını öğreten, muhafaza eden müzelerin yakılmasını isterken (Birsel, 1967, s.21), Fovcu akıma mensup Maurice Vlaminck gibi sanatçılar sanatçı kişiliğini akademik öğretimle bozmamakla, Louvre müzesine hiç gitmemekle, buna karşılık Afrika sanat ürünlerine, mask ve yontularına sahip olmakla övünmüştür. (Teber, 1985, s.148). Yine 20.yy.ın büyük Batı sanatçıları, Matisse, Andre Drain ve Picasso 'nun Afrika mask ve yontulara duyduğu ilgi boşuna değildir. Louvre müzesine gitmeyenler artık Paris'te bugün "İnsanlık Müzesi" olarak tanınan müzeye gideceklerdir. Sabahattin Eyüboğlu bu müzelerdeki bilinen eserlerin nasıl orta malı gibi kullanıldığına şaşacaktır. (Eyüboğlu, 1986, s.368). Picasso İnsanlık müzesini gezdikten sonra 1907'de kendi tanımıyla "vahiy gelmiş" gibi yeni resimler yapmıştır. (Teber, 1985, s.148). Nitekim modern resmin başlangıcı olarak gösterilen "Avignonlu Kızlar" resminin de aynı tarihi taşıması ilginçtir. Bunların yanında Afrika oymacılık sanatını tanıtan ilk yayınlar da bu dönemde çıkmaya başlamıştır. (Lynton, 1982, s.29-30). Bütün bunlar Doğu ile rastlantı bir buluşma değildir.

Batılı sanatçılar resme özgü perspektifi Doğuda bulmuşlardır. Bu tür açılıma 20.yy.'da kendini hazır gören Batı Doğu resmini alacaktır. Artık Batı resmi hem sınırına gelmiş hem de kendi resim anlayışının sınırlılığının farkına varmıştır. Bu sınırın ötesinde resme yeni imkanlar getiren, resmin zenginliğini veren anlayışı Doğuda bulduğu için Doğu resmine yönelecektir. Gauguin, Lautrec gibi ressamlar Batı resminin sınırlılığının farkındadır. Resim perspektifinin gerçekte Doğuda olduğu gibi iki boyutlu, satıh resmi olduğunu vurgulayacaklardır. Lautrec Doğu/Japon resminde olduğu gibi birkaç rengi aynı koyulukta sürer, serbest çizgiyi kullanır. Gauguin siyah çevre çizgilerinin içini düz renkle doldurur, yaptığı resimlerde de Doğu heykellerine yer vererek kendi resminin kaynağını göstermektedir. Gauguin'nin Haitiler'e gitmesi tesadüf değildir. Cezanne artık sadece renkle, Jaapon reminde olduğu gibi, düz yüzey resmi yapar, renk tonları ile derinlik verme anlayışını aşar. Picasso ise Batı bakış açısının, üslubunun yetersiz olduğunu kanıtlar, Doğu resminden esinlenerek çok yönlü, çok noktadan bakış açısını Batı resmine aktarır. 20.yy.'da Batılı ressamlar yeni bakış açısı geliştirmeyecekler, yaptıkları Doğu bakış açısını bozarak kullanmaktan başka bir şey olmayacaktır.

19.yy.'da Batı resmi geleneksel bakış açısını bırakarak Doğu resim kaynaklarına yönelmiştir. Batı ressamları kendilerine örnek olarak Japon, Çin, Hint, Mısır, Afrika, Amerikan yerli sanatı, Okyanusya adaları sanatı gibi Batı dışı sanatları almışlardır. Mondrian'ın resimlerinde Kızılderili sanatının, Matisse'de Türk çini, kilim, minyatür sanatı etkilerini ilk bakışta görmek mümkündür. Klee'de ise artık İslam hat sanatı, Çin yazı sanatı etkilenmekten öteye kopye edilecektir. Doğu perspektif anlayışına uygun olarak resimde Batı resminden değişik teknikler uygulanmıştır. Sözgelişi bir resim içinde birden fazla kadraj, değişik çerçeveler, aynı konuya değişik yönlerden çok yönlü bakış açısı, zamanın boyutlandırılması, düz renk ve kenar çizgileri sayesinde resimde değişik bir kompozisyon ortaya çıkacaktır. Bu bakış açısı sayesinde Mısır resminde insan vücudu değişik yönleri ile ele alınarak bütünlük sağlanabilmiş, Japon resminde ve Osmanlı minyatürlerinde aynı resimde hem odanın içi hem dışı, değişik mekanlar ve olaylar birden fazla plan kullanılarak resmedilmiştir. Bunun için resimde malzeme kullanımı da, renk, çizgi değişik bir biçimde kullanılır. Doğu resminin bu özellikleri Batılı ressamlar tarafından 19.yy.'dan sonra resme yeni imkanlar getirdiği için alınmıştır.

Uzak Doğu, Hindistan sanatının örnekleri 19 yy. başından itibaren galerilerde, antikacılarda yaygın olarak alınıp satılırken veya toplu sergilere konu olurken Batının Yakın Doğuda islam sanatı olarak tanımlanan eserlere karşı bilgisinin, 19.yy. sonunda ortaya çıkması ilginçtir. (19.yy. başlarında Doğu antikitesi sayesinde Batı, İtalya ve Yunanistan dışında kendi antikitesi üzerine bilgi edinme imkanı bulmuştur. Osmanlı'dan çalınan Batı antikitesine ait çeşitli eserler Baatı müzelerine taşınmıştır.). Paris'te yalnız İslam sanatlarına ayrılan ilk büyük sergi 1893 yılında açılmıştır. Münih'te ise 1920'de açılacaktır. (Germaner,

İnankur 1989, s.20). Bu Osmanlı minyatürlerinin saray sanatı olarak yeniden üretilmese de titizlikle muhafaza edilmesi ile acıklanabilinir. Batıya ancak halka ait çanak çömlek, halı, kilim gibi süsleme işleri götürülmüştür. Veya ticari ilişkiler sonucu elde edilen dekorasyon ürünleri, diplomatik hediye, kopye ve çalıntı gibi yollarla giden örneklerle sınırlı bir biçimde habardar olmuştur. Osmanlı, kutsal emanetler gibi bütün Doğunun ortak malı olan Osmanlı minyatürlerinin çalınmasına, götürülmesine izin vermediğinden Osmanlı minyatürlerinden Batıda yaygın bir biçimde haberdar olunmayacaktır. Bunun yerine minyatürlerin sınırlı örnekleri, başka kanallardan elde edilecektir. Bu yüzden Batıda bugün bile minyatür denilince İran minyatürleri anlaşılacak, bu örnekler öne çıkacaktır.

Batı resminin kaynağı Batı dışı ülkeler olduğundan, diğer deyişle bu sanat anlayışı taşıma olduğundan çok kısa bir dönemde yeni sanat akımları ortaya çıkacak, bir sanatçı hem yeni bir akımın kurucusu olabileceği gibi daha bir çok akıma da girip çıkabilecektir. Batı Doğu resminin teknik imkanlarını bozarak sonuna kadar kullanacaktır. Batı Doğu resim anlayışını almasına rağmen kendine mal edebilecektir. Modern resim olarak tanımlanan bu resim yine Batı resmidir. Bu yüzden bu resmi biz bile Batıdan öğreneceğiz, Batılılaşmanın bir parçası olarak Batıdan alacağız. Doğu resim anlayışından kaynaklanmasına rağmen Batı Doğu resmini ilkel olarak görecektir. Bir Modigliani tablosu veya sıradan bir Batılı ressamın tablosu, Batılı olduğu için ve yatırım konusu olduğu için orjinal bir Doğu resminden daha çok para edecek, değer verilecektir.

Batı geleneksel bakış açısını aşarak meselelere çok yönlü bakmasına rağmen, meselenin özünü kavradığı, açıkladığı tartışılacak bir konudur. Nitekim modern resim anlayışı çeşitli çevrelerden değişik niyetlerle de olsa anlaşılmaz, yoz, burjuvazinin sanatı olarak eleştirilmektedir. Hatta Hitler faşizmi ile Stalin dönemi Sosyalist Rusyasında olduğu gibi yasaklanmakta, resme belli görevlerin verilmesi gerektiğinden bahsedilmektedir. Resmin anonimlikten çıkması belli koşulların sonucudur. Ancak Batıda resmin böyle bir görevi de olduğundan, (geçmişte kilise duvarlarında kilisenin görüşlerinin aktarılmasıyla kendini sınırlamıştır) bu görüşe itiraz edilmeyecek ancak döneme uygun olarak belli görüşlerin aktarılmasında yeni yollar bulunduğu için bu görüş itibar görmeyecektir. Bu eleştiri belli bir kesim tarafından getirilecek, kilise resmi yerine kendi görüşlerine uygun parti resmini savunacaklardır. Gerçekte bu görüşte tartışılabilinir.

Resim ile afiş arasında görevleri açısından farklılık vardır. Ancak resim de afiş gibi kullanılabilinir. Nitekim Lautrec, Picasso aynı resim anlayışıyla afişler de üretmişlerdir. Bilindiği gibi geçmişte Hıristanlığı belli eden güvercin sembolünü, Picasso modern resim anlayışıyla afiş düzeyinde üretmiş, bu sırasıyla sosyalizmin, sosyal demokrasinin, barışcılığın sembolü olmuştur. Bu şekilde inceltilen resim anlayışı günümüzde çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır. Kitleleri

belli görüşlere ortak etmek, belli görüşleri aktarmak gereği duyduklarında afişlerde, reklamlarda, özellikle çizgi romanlarda yerine göre klasik formlar veya modern formlar kullanılacaktır. Reklamlarda hergün binlerce klasik veya modern formda grafik ürünü, resim-yazılar üretilerek bir kenara atılacak, unutulacak veya yenilenerek tekrar tekrar kullanılacaktır. Ancak bu işler resmin meta olması ile resimden ayrılır. John Berger reklamlarda kullanılan temalarla özellikle çıplaklığın klasik resmin temalarına ve veriliş biçimine benzerliğine örneklerle işaret etmektedir. (Berger, 1986, s.134-137). Çıplaklık geçmişte de pozveren, resim sahibi, ve seyreden açısından seçkin, özel ve çıplaklığın "verilmesi" açısından ortak bir konu olmuştur. Pazarlanan ürüne fon olan kadın çıplaklığı da, ürünü örtmediği sürece, bu nitelikleri ürün açısından vurgulayacaktır. Sözgelişi içinde ne olduğu herzaman bilinmesine rağmen alınan erkek dergilerinde verilmek istenen belli olduğundan ters işler yapılmayacaktır. Verilen pozlar klasik pozlardan farklı olmayacaktır. Ancak Rubens'in beraber yatılmayan çıplağı Play Boy'daki çıplaktan daha fazla para edecektir. Play Boy'daki çıplak farklı düzeyde bir metalaşma olgusunu gösterecektir. Herkese yönelik olarak yayınlanan bu resimleri parayı bastıran alacak, işi bitince atılacaktır. Ancak resimde özellikle belli "çıplak"lar artık bankaların resme ait kurduğu yatırım fonları ile değerlendirilecektir.

III.

RESMİMİZDE BATILILAŞMA

A.- TÜRK RESMİNİN TARİHİ DEVRELERİ AÇISINDAN BATILILAŞMA

19.yy.da Batı tek yönlü geleneksel bakış açısını aşarak çok yönlü Doğu perspektifine yönelirken Osmanlı'nın tersine bir iş yaparak Batının geleneksel, tek yönlü bakış açısını alması ilginçtir. Bunu Osmanlı'nın dünya üzerindeki yerinin ve rolünün değişmesi ile açıklayabiliriz. Osmanlı'nın Doğu Batı çatışmasında veya dünyada yerinin değişmesi meselelerin derinliğini anlamak, açıklamak yerine kendi rolü ile sınırlanmış, öngörünüşün saptanması ile yetinmiştir. Osmanlı dünyadaki gelişmelerin dışında kalınca Afrika'da, Amerika'da, Yakın Doğu'da olanları dışardan seyredecektir. Bu durum bize Batıdan aldığımız ilk sanatın niçin resim olduğunu da açıklar.

Osmanlı'nın Batılılaşması Türklerin tarih boyunca geçirdiği en önemli değişiklerden biridir. Osmanlı bulunduğu yeri (Anadolu) değiştirmediği halde Batılılaşma ile Doğu-Batı ilişkilerindeki rolünü, dünyaya bakış açısını değiştirecektir. Bu olay Türklerin tarihinde Anadolu'nun Türkleştirilmesi (Doğuya katılması) ve Türklerin Doğu-Batı ilişkilerinde Doğu hesabına aktif olarak yer almasından sonra (Osmanlılık bu ilişkiler içinde yeni bir siyasetin ifadesiydi) en büyük değişiklik olayıdır.

Türklerin tarih içindeki yerlerine ve rollerine uygun olarak dünyaya bakış açıları ve sanat anlayışları da değişmiştir. Türk toplum tarihi değişikliklerine paralel olarak Türk sanat tarihi de belli evrelere ayrılabilinir. Batılılaşma öncesi Orta Asya Türk Sanat Tarihi ve Anadolu Türk Sanat Tarihi gibi. Türk Toplum Tarihinin olduğu gibi Türk Sanat Tarihinin de en önemli iki değişikliği, önce Anadolu'nun Türkleştirilerek, Türklerin Doğu-Batı ilişkilerinde belli bir yer ve rol almaları ve ikincisi Osmanlının Batıcılaşması olayıdır. Bu dönemler Türk toplumunun tarih içinde almış olduğu rollere uygun olarak belli uygarlık çevrelerine katılmalarını, katkılarını ve değişikliklerini de ifade eder. Türk Sanat Tarihi de buna uygun biçimlenmiştir.

Anadolu'nun Türkleştirilerek Doğuya katılmasında, yersiz, yurtsuz Türkler, Batı karşısında Doğunun geleneksel siyasetini, İslamiyeti aşarak kavgayı Batının içlerine kadar taşımıştır. Türkler bir uygarlık çevresinden değişik bir uygarlık çevresine girerken, kimliğini değiştirmeyecek, önerdiği Osmanlılık siyasetiyle, Doğuyu Batı karşısında bir cephe olarak örgütleyecek, Doğunun öncüsü ve koruyucu gücü olacaktır. Doğu sanat anlayışının, Doğu bakış açısının geliştirilmesi ve korunmasını Osmanlı görev kabul edecektir.

Osmanlı'nın Batılılaşması ile ise Türk Toplum/Sanat Tarihi açısından diğer bir önemli değişiklikten, Anadolu'nun Türkleştirilmesinden farklı olarak, dünya içindeki yerimizi, yurdumuzu değiştirmeden, Doğu uygarlık çevresinden Batı uygarlık çevresine geçeceğiz. Doğu-Batı ilişkilerinde yerimiz değişmediği halde, rolümüz değişecek, toplumun kimliği zorlanacaktır. Türk Toplum/Sanat Tarihi, bu iki önemli benzer ancak birbiriyle

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dok

uyuşması mümkün olmayan özelliklere sahip olacaktır. Osmanlı'nın Batılılaşmasına paralel olarak Batı usulü resim anlayışı Batıdan aldığımız ilk sanat olarak önem kazanmıştır. Batı bakış açısının alınması, geleneksel/Doğu bakış açısından ayrılma ve Batı resim serüvenine katılmamız açısından önemli olacaktır.

Batı usulü resim anlayışı Osmanlı'da ancak 19.yy.da ve sarayla sınırlı bir çevrede ortaya çıkmıştır. Bu ortak kabule rağmen resimde Batılılaşma olayını Batı resim serüvenine bağlama, Batılılaşma öncesi resim sanatını Batı resim anlayışına ve Batı resim serüvenine ortak etme çabaları nedeniyle değişik görüşler ve tarihler öne sürülecektir.

En başta gelen görüş olarak Doğu resim/minyatürleri İslami/dini resim olarak Batı resminden hem ayrılacak hem de Batı resim anlayışıyla, Ortaçağ resim anlayışı ile ortak edilecektir. Böylece Türk Toplum/Sanat Tarihinin çok önemli ve bin yıllık bir dönemi Batı Sanat Tarihine ve Batı toplumunun gelişme devrelerine göre, Ortaçağ sanatıyla, tanımlanmaktadır. Ortaçağ resim sanatının Batıda hangi koşullar altında ortaya çıktığını çalışmamız sırasında açıklamaya çalışmıştık. Batı tarihinin olaylardan bağımsız olarak ele alınması sonucu Batı tarihi dünya tarihi olarak belli olayların öyküsü değil, soyut genel geçer aşamalar dizisi biçimine bürünücektir. Ancak Türk Toplum Tarihi bu genel kalıp ve şemalara uymamaktadır. Sözgelişi Osmanlı, gelişmelere ayak uyduramadığı söylenmesine rağmen, hem Ortaçağda, hem Yeniçağda, hem de 19.yy.ın modern toplum dönemlerinde ayakta kalmış, Batıdaki sözkonusu değişmelerde önemli roller oynamış, dünyanın en uzun süreli devletlerinden birisidir. Yine Batı-dışı toplumların tarihinde de Batının aşamalı tarih ve sanat anlayışının evrenselliğini, genel geçerliğini kanıtlar özelliklerden, Doğu ve Batının dünya görüşlerinin birliğinden bahsetmek mümkün değildir.

Batı-dışı toplumların tarihinde en kesin ayrım, değişiklik Batılılaşma ile ortaya çıkacaktır. Bu nedenle bir yandan Batı gelişme çizgisi, sanat anlayışı evrenselleştirilerken, diğer yandan bu toplumların daha tarihin başlangıcından bu yana feodal, Ortaçağ bakış açısını sürdürdükleri söylenecek, Batı modeli aşamalar sözkonusu olmayacaktır. Türk toplumu da, kölecil dönemin hangi döneme rastladığı sözkonusu edilmeden, daha tarihinin birinci döneminden başlayarak, Orta Asya göçebe feodalizmi olurken, bir dünya imparatorluğu olan Osmanlı ise sözgelişi merkezi feodalizm(?), askeri feodalizm olarak nitelendirilecektir. Böylece sorun, Batı usulü resmi almamız, Türk toplumunun feodalizmden kapitalizme geçişini belirtecektir. Ancak binlerce yıldır feodal olarak tanımlanan, veya dini bakış açısıyla sınırlandığı söylenen Türk toplumu içinde dinamikleri saptamak da mümkün olmamaktadır. Bunun üzerine iç-dinamik değil, bizim gibi toplumların değişme ve gelişmelerinde dış-dinamiklerin geçerliliğinden bahsedilecek, Batı evrensel model olarak yol gösterici veya doğrudan taşoron olarak, önemli ve sorumlu olacaktır. Diğer bir deyişle üretimin ve yönetimin sorumluluğunu Batıya devrederek Batıya göre biçimleneceğiz.

Böylece hem Batı modeli evrenseldir denilecek hem de bu modele uyum göstermeyen Batı-dışı toplumların değişmeleri kendi dışındaki dinamiklere, Batıya bağlanacaktır. Sözgelişi Doğu/Osmanlı bakış açısı dini İslami bakış açısı olarak, Ortaçağ bakış açısı olarak tanımlanacak, ancak İslami bakış açısının değişmelere engel olduğu söylenerek Batı dini bakış açısına ve toplumlarına üstünlük verilecektir.

Dünya (Sanat) Tarihinin birliği ancak Doğu ve Batının aynı olaylara farklı yönlerden, farklı bakış açıları sayesinde sözkonusu olabilir. Tek yanlı olarak Batı resim anlayışının ve serüveninin evrenselleştirilmesi meseleleri anlamamızı engellemektedir. Osmanlı resmini ve Osmanlı resminin Batılılaşmasını açıklama çabalarında Batıya ortaklık koşma çabaları nedeni ile Osmanlı serüveni soyut olarak, evrensel olarak kabul edilen Batı serüvenine bağlanmaya çalışılmaktadır.

Osmanlı'da Batılılaşmanın Temellenmesi ve Tarihlenmesi Tartışmaları :

Batı resminin 19.yy.da Osmanlı'da ortaya çıktığı tartışmalarına rağmen, minyatür resminden Batı usulü resme geçişte Batılı yönde "gelişme ve değişme" evreleri aranacaktır. Böylece Osmanlı'da resmin Batıya yönelmesi, Batı usulü resmin ve bakış açısının alınması zorunlu, minyatür resminin kendi yönünde, doğal bir gelişmesi gibi gösterilmek istenmektedir. Bu konudaki çalışmaların adları da bu konuda bir fikir verecektir. Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, (Arık, 1976), Batılılaşma Dönemi Minyatür Sanatı ve İlk Manzara Resimleri (Renda, 1974), Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı (Turani, 1984) gibi. Bütün bu çalışmalarda geleneksel minyatür resminde veya 18.yy.da görülen duvar resimlerinde dünya görüşü yakınlığı sözedilmeden Batı resmine ait teknik özellikler aranacaktır. Belli teknik özelliklerle Batılı anlamda resmin ortaya çıkması Batı gelişme çizgisi paraleline yapıştırılmaya çalışılır. Geleneksel/Doğu resmi olarak tanımlanmasına rağmen minyatürlerin içinde gizli Batılı unsurlar aranacaktır. Osmanlı dünya görüşünün izin vermediği Batılı resim unsurlarının çaktırmadan, resmi yapanın bilinçli çabasıyla minyatürlere sızdığından bahsedilecektir.

Batı usulü resmin tarihlendirilmesi konusunda bazı uyuşmazlıklar sözkonusudur. Öncelikle madem Batı Rönesans ile Ortaçağ/dini bakış açısından kurtulduğuna göre bizde karşılığı aranacak, aynı dönemde Batı usulü kendi potrelerini yaptıran Fatih Sultan Mehmet ilk Batılı yönde çabaları başlatan padişah olarak tanımlanacak, kendisinden sonra gelen oğlu Beyazıt ile Batılı yönde çabaların engellendiği belirtilecektir. Batı usulü resim çabaları Fatih'den bu yana tarihlenen Batılılaşma sürecine paralel olarak sürdürülür. (Arık, 1976, s.3). Hatta bazen hız alınamadığından, Batı kültürünün etkilerinin Osmanlı'nın ilerleme, yükselme devirlerinden önce, daha kuruluş devirlerinde bulunduğu belirtilecektir. (Erol, 1980, s.79). Bu dönemlerde

Batı resminin ve dünya görüşünün en azından Hıristiyanlıkla, Ortaçağ anlayışıyla sınırlandığını bilenler ise daha dikkatli bir tarihlemeyle hiç olmazsa Batı resim serüvenine bağlı gelişme ve değişmeleri, Rönesans ile birlikte, bizim de yükselme devrimize paralel, Fatih ile tarihleyecektir. Geleneksel resim anlayışı Batı resmi karşısında yetersiz, gelişmeye muhtaç bir resim olarak nitelendirilerek, Batılı unsurların (mimari bazı planlarda üç boyutluluk, gölge, derinlik) sızdığı belirtilecektir.

Türk resminin "değişme ve gelişme" değerlendirilmesinde bir yandan Batı etkisinden (dış dinamik) bahsedilmesine rağmen geleneksel minyatür resminin "değişme ve gelişmelerinin" zorunlu görülmesi veya Batılı yönde "tam bir evrim" olarak tanımlanması ilginçtir. Osmanlı'nın Batı resmini gizli kapaklı alması İslamiyete bağlanacaktır. Bu "tutucu", "duygusal tavır" olarak tanımlanan engelin ancak 18.yy.da, Lale Devri ile aşılabildiği, 18.yy.dan itibaren resimde Batılı yönde "bilinçli aktarma"nın ortaya çıktığı belirtilmiştir. (Erol, 1980, s.79). Lale Devri genel olarak Batılılaşma sürecinin ve Batı bakış açısının alındığı resmi olmayan tarih olarak öne çıkarılmıştır.

Türk resminde Batılılaşma eğilimlerini Batı resmi ve serüveni paaralelinde ele alma çabalarına rağmen Osmanlı'da resmin Batılı yönde bu sınırlı ve yavaş gelişmesi Batıdan farklı din/İslamiyet unsuruna, İslamiyetin resim karşısındaki olumsuz tavrına, ve Osmanlı'nın başındaki yöneticilerin anlayışsızlığına bağlanacaktır. Bir dünya devletinin başında olan, dünya siyaseti uygulayan padişahlar akılsızlıkla ve güçsüzlükle nitelendirilecektir. Padişahların bu zaafı, gerçekte minyatür resmi sarayla sınırlı olmasına rağmen, halkın dini bağnazlığı ile açıklanacaktır. Ancak her nedense Batılılaşma döneminin "yenilikçi" padişahları aynı zaafı göstermeyecek, Osmanlı'nın ve halkın dini değişmediği halde, resim anlayışı değişecek, Batı usulü resmi alacaklardır. (İskender, Gergedan, Eylül 1988, s.8).

Osmaanlı minyatür resmi çerçevesinde, Batıya yönelmede hem geleneksel minyatür resminin Batı bakış açısıyla uzlaşmazlığından sözedilecek, hem de geleneksel bakış açısı içinde Batı yönünde gelişme ve değişmeler aranmaktadır. Batıdaki değişmelere uygun olarak başlatılan Batı resmi özelikleri Fatih döneminden başlatılarak Lale Devrinin sonuna kadar sürdürülür. Çeşitli biçimlerle engellendiği söylenen Batı yönündeki değişme ve gelişmeler Batılı bır siyasetin uygulanmasıyla son bulacaktır. Batı usulü resim konusunda ilk bilinçli aktarmalar ancak Batı siyaset uygulaması olarak değerlendirilen 18.yy.da, Lale Devri döneminde başlatılacaktır.

Geleneksel minyatür resminin "sönmesi", değişmelerin geleneksel minyatür resmi çerçevesinden çıkması, Anadolu'da cami ve konaklarda, ve sarayların duvarlarında görülen "Duvar Resimleri"ne dayandırılacaktır.

Batı resmi serüveni Doğu resminden ayrı olarak gösterilmesine rağmen Batı resminin gelişme çizgisini Doğu resmine uygulanmak istenmesi ilginçtir. İslamiyet/din ile Doğu resmi arasında kurulan ilişki ile dinden yola çıkıp hem Batı resminden farklılık hem de Batı benzeri evreler bulunacaktır. Ortaçağla belli ortaklık kurularak Rönesansta farklılıktan bahsedilecektir. Rönesasta Batıda ortaya çıkan değişmelere paralel olarak Batılılaşma açısından Fatih dönemi ve Lale Devri arasında bağlantı kurulmuştur. Bu bölümde bu görüşleri tartışacağız.

Fatih Dönemi ve Lale Devri Batılılaşma siyasetinin başlangıcı, Batı resminin yerleşme dönemi olarak görülebilir mi? Geleneksel Osmanlı minyatürleri çerçevesinde gerçekten Batı resmi unsurlarının, Batı bakış açısının sızması, veya Batılı yönde değişme ve gelişmelerden sözedilebilir mi? Bu soruları cevaplandırmak için önce Batılı yönde değişmelerden bahsedilen Fatih dönemini ele alarak, bu dönemin resim anlayışnı, Türk sanatının gelişme evreleri açısından konumunu tanımlamaya çalışacağız.

B.- FATİH SULTAN MEHMET DÖNEMİ OSMANLI'NIN BATILILAŞMASI MI? OSMANLI'YI EVRENSELLEŞTİRME GİRİŞİMİ Mİ ?

Fatih Sultan Mehmet'in Bizans'ın fethinden sonra Rönesans İtalya'sından Rönesansın usta ressamlarını getirtmesi, Osmanlı'nın Rönesans paralelinde Batı resim serüvenine katılma girişimi olarak ele alınmıştır. Fatih'in Osmanlı'yı Rönesansa katma girişiminin kendinden sonra gelen padişahlar tarafından engellendiği, başarısız bir girişim olarak kaldığı belirtilecektir. (Arık, 1976, s.3). Toplumsal olaylardan bağımsız olarak ele alınan bu dönemde, Batıda bir dönemi kapatan Osmanlı'yı Doğunun öncüsü ve sözcüsü olarak yeniden örgütleyen Fatih Sultan Mehmet ilk Batıcı padişah, Fatih'in dünya devleti siyaseti Batılılaşma çabası olarak açıklanmıştır. Fatih'in siyasetinin sürdürülememesi Osmanlı'nın Batılılaştırılması açısından tarihi bir fırsatın kaçırılması olarak görülecektir. (N.M. İbşiroğlu, 1983, s.42).

Sarayın/Fatih'in insiyatifiyle ortaya çıkan bu dönem, gerçekte gerçekleşmemiş özgün bir girişimin ürünü, kendine özgü bir dönemdir. Fatih'in bu girişimi döneminin olaylarıyla ve Fatih'in yapmak istedikleriyle açıklığa kavuşabilir. Gerçekten Fatih Sultan Mehmet Batıda bütün Ortaçağ boyunca Batının varlığını savunma ve koruma görevlerini üstlenmiş, Batının kimliğini muhafaza etmiş, Bizans'ı aldıktan sonra Bizans'ın rolüne mi soyunmuştur? veya Osmanlı'yı Batılılaştırmak, Rönesansa katmak mı istemiştir ?

Rönesansın belli şartlar altında ortaya çıktığını daha önceki bölümde ele almıştık. Batının ileri karakolu olan Bizans'ın Osmanlılar tarafından alınmasından sonra bu görev İtalya'ya düşecektir. Ortodoks Bizans/Roma ve Yunan uzlaşmazlığına rağmen Yunanlılığın yeniden doğuşu ancak İtalya için sözkonusu olacaktır. Fatih Bizans'ın veya İtalya'nın aldığı sınırlı role göz dikmek yerine daha geniş perspektife sahip bir dünya siyaseti önermiştir.

Türkler kimliğini Orta Asya'da kazanmalarına rağmen Yakın Dogu'da bir başka uygarlık alanına geçerek, Doğu Batı çatışmasında önemli roller almışlardır. Bu çatışmada taraf olarak yerini ve tercihini baştan yapmış, Anadolu önlerinde duran ve Bizans ile sonuçsuz çekişmeler yapan egemen düzen savunucularının, geleneksel Doğu siyasetini/İslamiyeti aşarak Anadolu'yu Türkleştirmişlerdir. Yine Haçlı seferleri sırasında Batı'nın saldırılarına karşı set görevi görmüşlerdir. Bu saldırılarda İslamiyetin Batı ile mücadele bayrağını yükseltmişlerdir. Bizans'ın fethi ile Avrupa'nın içlerine kadar sokulan Osmanlı ortaya çıkan yeni şartlar karşısında kendi siyasetini yeniden gözden geçirecektir.

Osmanlılar İstanbul'un fethi ile Akdeniz ve Hindistan yolu üzerinde mutlak bir egemenlik kurmuşlardır. Batıda ise artık Batının içlerine kadar sokulmuşlardır. Balkanlardaki gelişmeler sonucu artık Hıristiyan halk ile Müslüman halk yanyana ilişkiler içindeydi. Sözgelişi birbirlerine içki ikram edecek, yumurta satacak kadar yakın ilşkiler kurmuşlardır. Artık sorun buraların Türkleştirilmesi veya İslamlaştırılarak Doğuya katılması değildir. Doğu- Batı ilişkilerinde kendine bağlı yeni bir denge kuran Oosmanlı için daha ileri, kendilerini de aşacak yeni siyaset, bu çatışmanın aşılmasıydı. Doğu ve Batının inkar edilmesi değil ancak birbirini yıpratan, sonuçsuz çekişme yerine işbirliği ve barış içinde, her halkın kendi benliğini, kimliğini ve kültürünü serbestçe geliştirebileceği, barış içinde birarada yaşamını sürdürebileceği bir dünya... Bu yüzden yeni siyaset fethedilen Hıristiyan topraklarındaki halklarla barış içinde birarada yaşamanın çarelerini ve çözümlerini aramak, buna göre örgütlenmek zorundaydı. Fatih'in Rönesans'a ilgisini bu açıdan yorumlamakta yarar vardır.

Fatih Rönesans'ın önemli sanatçılarını sarayına çağırmış, Bellini gibi sanatçılar Osmanlı sarayına gelirken, Nakkaş Sinan Bey Venediğe gidecektir, Ortodoks Kilisesinin merkezinin İstanbul'da faaliyetine izin vermesi, Ermeni Kilisesini Bursa'dan getirttiği Ermeni Patriği başkanlığında örgütlemesi, yine Yahudi uleması arasından seçtiği hahambaşına büyük yetkiler vermesini, Rönesansın en ünlü sanatçılarını sarayında himaye etmesi ile beraber değerlendirmek gerekir. Fatih'in İtalya'ya ilgisi, İtalya'nın eski Roma'nın merkezi olması nedeni ile idi. Bütün bunlar, resimde olduğu gibi, Osmanlı'nın Batılılaşma çabasının değil, Fatih'in Batı'yı Osmanlı dünyasına katma çabasının bir ürünüdür.

Bellini'nin Osmanlı sarayına gelmesini ve Fatih'in potresini yapmasını Fatih'in Batı resmi hayranlığı veya Batılılaşma çabası olarak görmek mümkün değildir. Osmanlı'da Batıdan işe yarar adam getirtme geleneği vardır. Fatih'in Bizans'ı yıkacak topları döktürmek için Macar topcusunu getirttiğini lise kitapları öğretmektedir. Bu geleneği Fatih'den sonra da sürdürmede Osmanlı tereddüt etmemiştir. Bunun ötesinde Osmanlı yönetim kademesi devşirmelerle doludur. Osmanlı'nın Batıdan işe yarar şeyleri alırken Batıya karşı bir hayranlığı ve zaafı sözkonusu olmamıştır.

Bellini'nin Fatih portresini Osmanlı egemenliğini Batılılara kabul ettirme ve tanıtma çabası olarak kabul etmek daha yerindedir. Batılıların anladığı resim tekniği ile açıkca Bizans'a son veren Doğulu bir İmparator olduğunu belli edecek biçimde kendi portresini yaptırmıştır. Nitekim Bellini'nin bir çok Fatih potresi yapmasına rağmen bunların Osmanlı sarayında olmaması da bu görüş ile açıklanabilinir.

Fatih Bizans'ı olduğu gibi Batı'yı da Osmanlı dünyasına katmak, diğer deyişle Batı'yı Osmanlılaştırmak istemiştir. Fatihin amacı evrensel tek bir dünya imparatorluğu kurmaktır. Bu Osmanlı'nın Batılılaşması değil, Osmanlı'yı evrenselleştirme çabasıdır. Osmanlı'nın Batı'yı kendisine katması ile Osmanlı'nın Batılılaşması mümkün değildir. Nitekim BİZANS'IN OSMANLI'YA KATILMASI OSMANLI'NIN BATILILAŞMASI OLMAMIŞTIR.

Fatih'in, muhtemelen Roma Kilisesini de Osmanlı'ya katmak için İtalya üzerine yapacağı bir sefer öncesinde, kendisiyle büyük benzerlikler gösteren Büyük İskender gibi şüpheli ölümü ile Fatih'in Osmanlı'yı evrenselleştirme girişimi Fatih'e özgü bir dönem olarak kalacaktır. Bellini'nin yapmış olduğu Fatih portresinde, resmin kenarlarındaki taçlar Fatih'in Evrensel Dünya İmparatorluğu tacını giyme görevine talip olduğunu belirtir. Portrenin altında bulunan tek ve süslü taç bu evrensel dünya imparatorluğunun tacıdır. Fatih potresinde karşılıklı olarak resmedilen üç taç ise Bizans'ın, Roma'nın, ve Doğu İmparatorluğu taçları olarak yorumlanabilir.

Fatih'in Osmanlı'yı evrenselleştirme girişimi olarak bir takım çabaları olacaktır. Devşirme sistemi veya devlette devşirme egemenliği bu çabanın ürünüdür.

Fatih Sultan Mehmet döneminde, Türklerin başlangıçta önerdiği ve kendisine geleneksel siyaset karşısında üstünlük sağlayan, din yayıcı, misyoner İslamlık siyaseti yerine, dünya ticaret yolları açısından stratejik noktaların ele geçirilmesine ve denetimine, savunulmasına yönelik "Fetih Siyasetini" savunacaktır. Girdiği yeri müslümanlaştırmak değil, kontrol ve denetimini elinde bulundurmak amacını güdecektir. Bu yüzden Osmanlı Doğunun askeri ve siyasi örgütlenmesini ele alacak, buna bağlı görevleri üstlenecektir. Bu siyasete göre Doğu Batı ilişkileri açısından stratejik noktaların fethi önemlidir. Büyük bir toprak parçasının alınması bu görevde önemli olmayabilir, ancak bir kalenin fethedilmesi için inatla emek ve insan sarfedilebilecektir. Artık amaç Anadolu'nun olduğu gibi fethedilen yerlerin Türkleştirilmesi veya İslamlaştırılarak Doğuya katılması sözkonusu değildir. Fethedilen yerlerin elde tutulması, önemli stratejik noktaların denetimi ve Osmanlı'nın kendisine bağlı olarak kurduğu yeni dengede barış içinde birarada yaşaması önemlidir. Halkların din, dil, ırk ayrımına dayanmadan yönetilmesi ve birarada yaşaması kendi benliklerini ve kültürlerini serbestçe geliştirmesi esas olacaktır.

Fatih Osmanlı'yı bir dünya devleti yapma çabasının sonucu olarak din, dil, ırk, üretim biçimi ayrımlarının üzerinde siyaseti/devleti devşirmelere dayanacak, devlette devşirme egemenliğini sağlamaya çalışacaktır.

Osmanlı kendisine üstünlük kazandıran askeri siyasi görevleri toplumdaki güçlerle paylaşmamıştır. Siyasi-birlik din ve toprak dışında Osmanlı içinde değişik üretim biçimleri ve çeşitli halklar, dinler olmasına rağmen Osmanlılık ile sağlanacak,

devşirme usulü ile devlet kendi kendini yaratmaya gidecektir. Osmanlı Dünya siyaseti içinde Doğunun askeri ve siyasi örgütlenmesini ele alarak buna bağlı görevleri tercih etmiş, hilafet Yavuz Sultan Selim'in Doğu seferleri sonucu Osmanlı'ya geçmesine rağmen Osmanlı hilafete ilgi duymamıştır. Yönetici devletin/kapının görevi ve varlık nedeni bu siyasetin yürütülmesi ile sınırlı olacak, kendilerine üstünlük ve imtiyaz kazandıran bu görevleri kendi dışındaki toplumdaki güçlerle paylaşmayacak, görevleri üzerinde titizlikle duracaklardır.

Dünya görüşüne bağlı olarak ortaya çıkan resim/sanat anlayışı da Osmanlı'nın kendini toplumdan soyutlamasına uygun olarak sarayla sınırlanacaktır. Saray içinde açılan nakışhane olarak adlandırılan büyük atölyelerde yüzlerce sanatçı birarada çeşitli sanat dallarını belli tek bir esasa göre üretecektir. Resim sanatı halka belli görüşlerin aktarılmasıyla sınırlanmadığından minyatür resmi geleneğinden ayrılmadan yeni konular ve üslup denemeleriyle kendini serbestçe geliştirecektir.

Rönesans İtalyasından gelen sanatçılar Fatih'in Osmanlı'yı evrenselleştirme girişimi olarak kalmışlardır. Bu siyasetin başarıya ulaşmaması nedeni ile Osmanlı resminde hiç bir iz bırakmadan kaybolacaklardır. İtalya'ya giden Nakkaş Sinan Bey de Venedik gibi Batı resminin merkezlerinden birine gitmesine rağmen Batı resminden bir şey almayacaktır. Aksine Bellini Türk ressamlarını etkilemek şöyle dursun, İtalya'ya gidince İstanbul'da yaptığı eskizleri kullandığından adı "Türk Bellini"ye çıkmıştır. (Güvemli, 1987, S.33). Bu dönem Fatih'in insiyatifine bağlı özel bir girişim olarak kalmıştır. Fatih'in görünürdeki Batı ilgisinin Osmanlı'nın Batılılaşması ile ilgisi yoktur. Nitekim Fatih Osmanlı'yı evrenselleştirme çabalarının ürünü olarak yanlız Batı'nın değil Doğu'nun da zenginlikleri ile ilgilenmiştir.

Günümüzde Fatih Albümü olarak adlandırılan ve Fatih'ten sonra gelen padişahlar tarafından da sürekli zenginleştirilen bu albümde Doğu resmine ait farklı devir ve üsluplara ait çeşitli resim ve zengin kaligrafi örnekleri toplanmıştır. Değişik Çin, Japon, Hint, Step dünyası, İran ve Türk resim örnekleri büyük çabalarla toplanmıştır. Bu albümde çok boyutlu minyatür üslubunda yapılan resimler yanında tek noktadan, tek yönlü bakış açısına göre yapılan üçboyutlu resimlerde bulunmaktadır. Yalnız bu değişik resimlerin varlığı bile Osmanlının İslamiyet ile sınırlamadığı ve üçboyutlu resmi bilmediği görüşlerinin geçersizliğini kanıtlar. Osmanlı değişik resim anlayışlarını inkar etmemiş ancak resmi sınırlayan Batı bakış açısına ilgi duymamıştır. Fatih döneminde, saraya bağlı olarak oluşturulan Baba Nakkaş Nakışhanesinde Rönesans ile karşılaştırılamayacak kadar çok sayıdaki sanatçı biraraya getirilmiş, minyatür resminden kitap tezyinatına kadar, hangi sahada tatbik edilirse edilsin tek bir esasa göre oluşturulmuş, Doğu sanat anlayışı sürekli geliştirilmiştir.

Fatih döneminden itibaren Doğu sanat anlayışının öncülüğünü ve sözcülüğünü Osmanlı üstlenecek, Osmanlı sanatı bütün Doğunun ortak ürünü olarak klasikleşecektir. Fatih'ten sonra da Doğu mirasının Osmanlı Padişahları tarafından geliştirilmesi geleneksel Osmanlı minyatür resmine Batı sızmaları görüşünün yapıştırma olduğunu gösterir.

Resim ve diğer uygulamalı süsleme sanatları saray nakişhanesinde tespit edildiğinden belli farklılıklara rağmen aynı ortak kültürün, tek bir uygarlığın ürünü olacaktır. Saray nakışhanelerinde üretilen desenler çeşitli süsleme işlerinde de zenginleştirilerek kullanılacaktır. Sözgelişi İznik çini atölyelerinde tabaklara işlenen desenlerle Bursa'da ünlü ipekliler, kumaşlar üzerine işlenen desenler farklılık gösterseler de tek bir kültür ve uygarlığın ortak esaslarına sahip olacaklardır. Böylelikle çeşitli sanat ve tatbiki sanat işlerinde tek bir üslubun yaygınlaştırılması mümkün olacaktır. Osmanlı'nın ayağındaki terlik, üzerindeki kaftan ile minyatür resmi aynı anlayışın ürünü olarak toplumsallaşacaktır.

OSMANLI'NIN DOĞU RESİM MİRASINA KATKILARI :

Osmanlı Fatih'ten sonra da Fatih'in siyasetini, değişik şartların ortaya çıkmasına rağmen (Rönesansın çabuk çözülmesi, Amerika'nın keşfi) daha sınırlı olarak değişik biçimde sürdürmüştür. Osmanlı'nın Doğunun askeri öncülüğü ve sözcülüğünden vazgeçmesi sözkonusu değildir. Fatih Sultan Mehmet'ten sonra da sürdürülen fetih siyaseti sayesinde Osmanlı Batının yumuşak karnı olan Venedik önlerine kadar gelecektir.

Osmanlı Rönesans'a ve Atlantik ülkelerinin Osmanlı ile karşılaşmadan Doğu'ya ulaşmasına karşı cevabı Yavuz Sultan Selim ile vermeye çalışmıştır. Yavuz Sultan Selim Hindistan yolunu kesmek için kendinden önceki padişahların tersine Doğu'ya yönelmiş, İran ve Mısır seferine çıkmıştır.

Bu seferlerin bir sonucu da İran'ın ve Mısır'ın yüzlerce yıllık çaba ile biriktirdiği Doğu'nun maddi ve manevi mirasını Osmanlı devralmıştır. Doğunun siyasetinin savunucusu ve sözcüsü olan Osmanlı Doğu mirasının korunmasını ve yeniden üretilmesini kendine görev edinmiştir. Osmanlı Doğunun paha biçilmez eserlerini, kutsal emanetlerini ve halifeliği de Osmanlı sarayına taşımıştır. Osmanlı'nın bir müze bekçisi sadakati ile muhafaza ettiği Doğu mirası içinde çok zengin resim örnekleri de vardır. Bu eserler Osmanlı minyatür resminin dayandığı kaynakları ve sürdürdüğü geleneği gösterir. Ancak Doğunun Batıya karşı en uzun siyasi tecrübelerinden biri olan Osmanlı mirası, Batının bin yıllık mirasını kendi içinde barındıran Bizans'a maledilemiyeceği gibi İslam, İran gibi tecrübelerden birine de maledilemez. Osmanlı bulunduğu konum itibarı ile bunların hepsini kapsayarak, yeni bir görüş açısı ortaya koyabilmiştir.

Doğuda geleneksel saray sanatı geleneğini, (daha Selçuklular zamanından hükümdar sarayında nakışhaneler bulunmuştur) Osmanlı sarayı daha geliştirerek devam ettirmiştir. Osmanlı sarayı Doğu resim ustalarını, bilim adamlarını maddi ve manevi olarak himaye etmiş, Doğu sanatının ve sanatçılarının merkezi olmuştur. Osmanlı minyatür sanaçıları doğrudan saraya bağlı olarak, Doğu resminin en güzel örneklerini vermişlerdir.

Osmanlı ressamlarının önünde Çin'den İran'a kadar zengin Doğu resim örnekleri vardır. Osmanlı bu zengin tarihi Doğu resim mirasını sürekli işlemesinin yanında, Doğu mirasının müze bekçiliği de yapmıştır. Batılılaşma döneminde bile bu mirasa saygı gösterilmiş, korunmuştur. Fatih Albümü olarak adlandırılan, Yavuz Sultan Selim'in İran seferi sonrası daha da zenginleştirilen, ve her padişah zamanın da muhtemelen yeni örnekler katılan bu albümünün son düzenlemesi 2.Abdülhamit döneminde yapılmıştır. Doğu minyatür anlayışına uygun resim yapılmayan Batılılaşma döneminde bile, Doğunun mirası olan bu eserlerin zarar görmemesi için fiziki olarak sürekli elden geçirilerek korunmuştur.

Osmanlı Doğu'nun temsilcisi ve müzesidir. Osmanlı kendini siyasi işlerle sınırlamamış, Doğu'nun tarihi, kültürel, sanatsal mirasına sahip çıkmış, öncülüğünü ve koruyuculuğunu üstlenmiştir. Resimde belli tekrarlar ve zenginleştirmelerle bu resmi mükemmelleştirmiştir. Bu yüzden sanatta katı kurallara uyulmasını istemiş, bu gelenekçilik sapmalara ve iddia edilen sızmalara izin vermemiştir. Doğu geleneksel anlayışına göre biçimlenen Osmanlı minyatür resminde Batıya paralel değişme ve gelişme evreleri aramak suni bir çabadır. Batı ile uzlaşmayan ve Batıdan farklı siyasi ve toplumsal serüvenlere Doğu adına atılan Osmanlı'nın Batı'nın bakış açısına ve resim serüvenine katılması sözkonusu olamaz.

Osmanlı Doğu resim mirasının özünü ve temelini değiştirmemeye özen göstererek kendi konumuna ve rolüne uygun olarak sürekli geliştirmiştir. Doğu resim anlayışı Osmanlı resmine bir zenginlik katmasına rağmen doğrudan belirleyici bir katkısı olmamıştır. Osmanlı minyatür sanatçıları gelenekten kopmadan, geleneği aşarak, yeni üslup ortaya koyabilmiştir.

Osmanlı sınırları içinde değişik halklar ve değişik üretim biçimleri olmasına karşılık siyasi birlik toprak, üretim, ırk, din temelleri dışında "Osmanlılık" ile temsil edilecektir. Bu kültür ikiliğine neden olmuştur. Yönetici-devlet ile yönetilen toplum dilden, müziğe, edebiyata kadar farklı ürünlere sahip olacaktır. Osmanlı sanatın gündelik, belli görüşlerin aktarılması ile sınırlı, toplumsal işlevine gerek duymayacaktır. Ancak bu sanatın geliştirilmesine ve zenginleştirilmesine engel değildir. Gelenek, sürekli tekrarlar ve yeni yorumlarla zenginleştirilecek, sanat görüşü ve zevki incelecektir.

Osmanlı'da sanattan siyasete kadar yönetici devlet ile halklar arasında ortaya çıkan kültür ikiliği sayesinde halklar kendi kültür ve sanatlarını resmi görüşün dışında serbestçe geliştirmişlerdir. Osmanlı egemenliğindeki halklar kendi kimliklerini ve kültürlerini yönetici-devletden bağımsız geliştirdiklerinden Osmanlı yıkıldığında kendi varlıklarını ve kimliklerini Osmanlılık dışında ortaya koyabilmişlerdir.

Osmanlı devleti içerisinde bulunan çeşitli halklar düzenle tam ortaklık kurduğundan, Osmanlı kendi görüşlerini sanat yolu ile toplumda yaygınlaştırma gereğini duymamıştır. Bu yüzden el yazmaları dönemin üst düzeyde dünya görüşünü ve bilgi düzeyini, ve bu bilgiler üzerinde Osmanlı tekelini belli ederek elyazmaları yalnız devlet yöneticileri tarafından talep edilen, Doğu sanatının değişik örneklerinin uygulandığı nadide eserlerdir. Elyazmaları dönemin en önemli hat, tezhip, ciltçilik, ve minyatür sanatkarları tarafından hep birlikte hazırladığı, birden fazla sanatın bütünlük içinde birarada birbirinden bağımsız olarak yer aldığı, Doğu sanatının zirvesi olmuştur. Tekke muhitlerinde de resim konusunda çeşitli çabalar olsa da bunlar saraya ait minyatürlerle aynı zenginliği ve diğer özgün sanatlarla bütünlük taşımayacaktır.

Minyatürlerin kitap içinde olmaları, İslamiyetin resimle uzlaşmadığı söylenmesine rağmen, bu kitaplardan kastedilen Ortacağda Batıda olduğu gibi dini kitaplar olduğundan minyatürlerin dini konularla sınırlandığı önyargısını oluşturmuştur. Gerçekte minyatürlere her konuda, edebi, bilimsel gibi her çeşit kitapta kullanılmıştır. Bu resmin kısırlığını değil, aksine resmin konu zenginliğini gösterir. Yine bu kitapların dönemin en önemli uzmanlık alanı olan bilgilerini kapsaması nedeniyle minyatür sanatçısı belli görüşlerin halka aktarılmasıyla sınırlanmamış, din dış konuları da resmedecek kadar ustalıkla ve serbestçe ele alınmıştır. Eserin konusu ressam için bir vesile, tek amaç da olmamıştır. Amaç kitaba/metne sadık kalmak değil ele alınan konunun zenginleştirilmesidir. Minyatür sanatçısı metin ile doğrudan ilgili olmayan konuları da resmederek kitabın içeriğini resimlerle boyutlandırmıştır. Sözgelişi tarihi konuları içeren elyazmalarında av sahneleri ve gündelik hayatı veren resimler ile verili siyasi tarih boyutlandırılacak, toplumsal ve kültürel tarih ile zenginleştirilecektir.

Osmanlı minyatürleri, Doğu resim geleneğini sürdürmesi yanında Doğu resmine yeni konularla da katkılarda bulunmuştur. Osmanlı minyatürlerinde, klasik Doğu eserleri ve Osmanlı klasik edebıyatına ait konular, tıp, astroloji gibi bilimsel konular, manzara resimleri, potreler, tarihi olaylar, seferler resimlenmiştir. Minyatürlerin dini konularla sınırlandığı ve dini konuların resmedilmesini İslamiyetin yasakladığı gibi çelişik fakat yaygın önyargıları rağmen, İslamiyetin kendisi de, yaygın dini inaçla sınırlanmadan, minyatürlerin konusu olmuştur. Osmanlı, İslamiyete Doğunun Batıya karşı kimliğini belirten, mümkün siyasetlerden biri olarak önem verecek, bu

siyasetin yeni temsilcisi olan Osmanlı ile İslamiyet arasında bir örtüşme olacaktır. Bu nedenle Osmanlı minyatürlerinin İslamiyetle sınırlandığı önyargısı oluşmuştur. Ancak Osmanlı yalnız İslamiyete değil bütün Doğu geleneğine sahip çıkmıştır. Doğu resim geleneğini muhafaza etmek ve sürdürmek ile kalmamıştır. Padişahların hayatlarını anlatan silsilenameler, Osmanlı tarihini ve sefer hikayelerini resmeden minyatürler, padişah potreleri geleneksel Doğu resim anlayışına Osmanlı'nın katkılarıdır.

Türk resmini Batı resminin gelişmelerine paralel bir gelişme içinde göstermek amacıyla Rönesans ile Fatih arasında ilişki kurarak klasik Osmanlı resminde Batılı yönde çaktırmadan sızan unsurlar aramak konuyu gerçekte saptırarak, hem minyatür resminin anlaşılmasını, hem de daha sonra ortaya çıkan resimdeki değişmelerin anlamını belirsizleştirmektedir.

C.- LALE DEVRİ: BATILILAŞMA GİRİŞİMİ Mİ? GELENEKSEL ÇERÇEVE İÇİNDE YENİ BİR SİYASET ARAYIŞI MI?

Batı resmi serüveni paralelinde geleneksel minyatür sanatı içinde Batı etkisi ve Batılılaşma eğilimleri arandığını, Fatih Döneminden başlayarak bu etkilerin minyatür resmine sızdığı görüşlerini tartıştık. Minyatür resmi içinde gizli kapaklı, çaktırmadan sızdığı belirtilen Batılı ögeler Batılı yönde ilk denemeler olarak ele alınmıştır. Batı resmine geçiş evresini Fatih devri ile birlikte, Osmanlı Klasik minyatür resmi olarak kabul edilen bir dönemden itibaren başlatılması ilginçtir. Böylece bir yandan geleneksel minyatür resminin zenginliğinden bahsedilip övülecek, diğer yandan aynı resimler batılı yönde ilk denemeler, Batı resmi müsfeteleri olacaktır. Nitekim Osmanlı geleneksel resminin klasik ustalarının resimlerinde Batılı teknik uygulamaları aranarak, Batı resminin acemisi olacaktır. (Renda, 1980, s.32).

Türk resminde Batılılaşmanın diğer bir basamağı Lale Devri olarak tanımlanmıştır. Lale Devri resmi tarih açısından hem Osmanlının çöküş döneminin hem de Batı'ya yöneliş çabalarının başlangıcıdır. Resimde de bu anlayışa paralel olarak geleneksel minyatür resminin çöküşü ve Batı resmi yönünde denemeler dönemi olarak ele alınmıştır. Ancak, çöküşten bahsedilmesine rağmen, gelmiş geçmiş bütün Doğu ve Osmanlı klasik resminin en büyük ustalarından birisi olan Levni Lale devri sanatçısıdır. Bu yüzden Lale devri hem minyatürün son parlak evresi (Atasoy, Çağman, 1974. s.26-27). hemde Batı resmine yöneliş devresi olarak alınacaktır. (Yetkin, 1984, s.217,Arseven, 1970, s.226). Bu çelişkiyi açıklamak için yönetici devlet içinde kültür ikiliğinden bahsedilecektir. (Erol, 1980, s.79). Diğer deyişle Osmanlı farklı ve birbiriyle uyuşmadığı söylenen, doğu ve batı bakış açısı ikiliğiyle, dünyaya şaşı bakacaktır.

Osmanlı klasik çağını simgeleyen Nigari, Nakşi, Matrakcı Nasuh, Üstad Osman gibi minyatür ustalarının geleneğini devam ettiren Levni son büyük minyatür ustasıdır. Levni geleneksel çerceve içinde kalarak minyatür resminin yeni imkanlar ve yeni üslup özellikleri ortaya çıkartabilecek güçte olduğunu gösterecektir. Levni resminde Osmanlının yeni arayış çabalarına uygun olarak, dönemin dünya görüşü ve yaşam tarzını geleneksel minyatür sanatı çercevesi içinde yeni bir üslupla güçlü olarak ele alabilmiştir. Nitekim bu dönemde sarayın çağrılısı olarak veya yabancı elçiliklerin emrinde gelen Batılı ressamlar sözgelişi Fransa kralının Doğu ülkeleri ressamı olarak ün kazanan ve Batı'da da şöhreti olan Van Moore, Levni'nin parlaklığı yanında bugün resimlerinden sözedilemeyecekdir. Van Moore un yaptığı resimler Batı görüş açısını temsil ederken ve bugün değeri Batıda bile dikkate alınmazken, Levninin minyatürleri Doğu görüş açısını veren klasik resim örnekleri olarak bugün de ilgi görmektedir.

Lale Devri resmi görüş açısından Batılılaşma sürecinin ilk adımıdır. 18. yy. Osmanlı resminde Batı etkisinin kaynağı, İstanbulda elçilikler emrinde çalışan Batılı ressamların varlığı ve Osmanlı devletinin Batılılaşması ile açıklanmaktadır. (Arseven,1970. s.226, Erdem, 1959. s.86).

Lale Devri Osmanlının Batılılaşma girişimi,batılılaşmanın bir evresi olarak ele alınabilir mi? Geleneksel çerceve içinde yeni bir siyaset arayışı olarak açıklanamaz mı? Bu dönemde Batı ile özellikle Batıdan bir devlet, Fransa ile Osmanlı ilişkilerin anlamı nedir? Yönetici - Devlet açısından siyasi ve kültür ikiliğinden bahsedilebilinir mi? Bu bölümde bu sorularla meselemizi tartışmaya çalışacağız.

Doğu ve Batı ancak birbiri ile olan ilişkileri ile vardırlar. Bu ilişkiler içerisinde kendilerine ait bakış açıları oluşacaktır. Kendilerinin bilinçlerine ve kimliklerine bu ilişkiler, ayrılıklar, çatışmalar sonucunda varacaklardır. Doğu ve Batının aynı meseler içinde farklı çabaları dünya tarihinin birliğini oluşturmuştur. Doğu Batı ilişkilerinde her iki tarafında anlamlı çabaları vardır. Belli dengelere rağmen kendilerine yeni imkanlar sağlayacak yeni siyaset arayışlarından vazgeçmemişlerdir. İlişkilerdeki değişmelere göre kendi bakış açılarını yeniden oluşturmuşlar ancak kendi konumlarından ve kimliklerinden vazgeçmeleri sözkonusu olmamıştır.

Doğu Batı ilişkileri tek yönlü ilişkiler değildir. Tarih boyunca Siyasi-Askeri catışmalara rağmen hatta Batının kendi içine kapandığı Ortaçağ döneminde bile Doğu ve Batı arasında ticari veya siyasi ilişki sürmüştür. Ancak geleneksel Doğu Batı çerçevesi içinde taraflar arasında olduğu gibi bir tarafın içindede birden fazla değişik mümkün siyaset olabilir. Ortacağda Bizans Roma çekişmesi, veya Bizans içinde İkonoklast kavgasında, yeşiler maviler çekişmesinde olduğu gibi. Doğuda da Osmanlı ile İran çekişmesi sözkonusu olmuş, Osmanlıda da Osmanlı'nın dışında kalan marj dışı unsurlar tarikatlarla birleşerek bir siyasi parti gibi Osmanlı'nın siyasetine itiraz oluşturmuşlardır. Varolan çerçevede değişik siyaset arayışları ve öneriler mümkündür ancak bunlardan biri dönemin ihtiyaçlarına cevap veren siyaset olarak başarı kazanmıştır. Özellikle Osmanlıda başarı kazanamayan siyaset ve kadrolar hemen toplum dışına düşmüştür.

Osmanlı Batı'da yeni durumlar ortaya cıktığında kendi siyasetini yeniden gözden geçirmek zorunda kalacaktır. Doğu/ Osmanlı siyaseti içinde yeni arayış çabaları Devletin çabası olarak ortaya cıkmıştır. Osmanlı gelişmeler parelelinde, geleneksel Doğu siyaseti içinde kalarak geçmiştede yeni öneriler, yeni siyaset oluşturmuştur. Sözgelişi misyoner İslamlık yerine Fetih siyaseti gibi. Bu girişimler başarılı olduğu için üzerinde tartışılmayacaktır. Ancak başarısız kalan örnekler, Osmanlı dışında muhalefet olarak ortaya çıkan Pir Sultan gibi, kafasını vermiştir. Bize göre Lale Devri Osmanlının sürdürdüğü geleneksel siyasette karşılaşılan sorunları aşmak için Osmanlının yeni bir siyaset oluşturma girişimidir. Ancak başarısız kaldığı için

tartışmaya neden olacaktır. Yeni bir dünya siyaseti üretemeyen ve kendine bağlı yeni bir dünya dengesi oluşturamayan Osmanlının çabaları göze batacak, kadrolar bulundukları konumu haketmemiş sayılacak, eğlence, israf, sefahat öne çıkacaktır. Kadrolar başarısızlığın bedelini canları ile ödemişlerdir. Mesele Lale devri girişimi Batılılaşma girişimi olarak tartışılmaktadır. Lale Devrini değerlendirmek için bu dönemde ortaya çıkan değişikliklerin ve olayların tanımlanması, yeniden anlamlandırılması gerekmektedir.

OSMANLININ YENİ SİYASET ARAMA GİRİŞİMİNİ ORTAYA ÇIKARAN ŞARTLAR

1- Dünya siyasetinde kendine bağlı yeni bir denge kuran Osmanlı'da kadroların varlık nedeni kapıya hizmetle diğer bir deyişle bu siyasetin yürütülmesi ile sınırlanacaktır. Batı'nın Osmanlı'nın dünya ticaret yolları üzerinde kurmuş olduğu denetim ve kontrolden kaçmak ve Osmanlı ile karşılaşmamak için bütün bir Afrika kıtasını dolaşmak gibi ters işlere girişmesi ve bu çabalar sırasında Amerika kıtasının keşfi ile kendi lehine üstünlük sağlamıştır. Bu gelişmeler karşısında Osmanlı kadroları Doğu'nun koruyuculuğu ve savunuculuğu görevini yapamayacaklar, Batı'nın Doğu soygununa engel olamayacaklardır. Yönetici kadroların asli görevlerini yapamaması devletin zaafı olarak ortaya çıkacaktır. Düzenin bozulması ile Osmanlı dışında kalan ancak Osmanlıyı siyasetini aşamayan güçler, kadroların zaaflarından yararlanarak yönetici-devlet içine sızmaya çalışmışlar, bu çabalarında da başarılı olmuşlardır.

Osmanlı Batı'daki gelişmelerden habersiz değildir. Rönesans'ın ve Atlantik kıyısındaki ülkelerin yeni arayışlarının daha Avrupa'da sonuçları ortaya çıkmadan kendileri için ortaya çıkan sorunu tespit etmişlerdir. Yavuz Sultan Selim'in Hindistan yolunu kesmek için Doğu'ya yönelmesi ve Mısır'ı fethetmesi, yine Kanuni devrinde Süveyş kanalı projesi ve Hint Okyanusu'nda Osmanlı donanmalarının Portekiz ve İspanya gemilerini kovalaması, nihayet Fransa'ya verilen kapitalüsyonlar ile Doğu ticaretinin Osmanlı'nın kendi üzerinden geçirme çabaları Atlantik ülkelerinin yeni önerdiği siyasetin başarısızlığa uğraması için girişilen çabalardı. Ancak Amerika kıtası nın bulunması ve yağmalanması karşısında Osmanlı bilmediği ve gücünün yetmediği bir oyunla karşılaşarak başarısız kalmıştır. Doğu batı ilişkilerindeki yeni durum karşısında Osmanlıda yeni siyaset arayışları ortaya çıkacaktır. Ancak bu yeni arayışlar sırasında, Osmanlı Osmanlı'nın yanında fakat kendi dışındaki güçlü veya güçsüz odaklarla belli bilgileri paylaşmak zorunda kalmıştır. Osmanlı bazı şeyleri paylaşması gerektiğinde el yazmaları ile yetinmeyecek, matbaa ile yetişilecektir. Matbaanın Osmanlı'ya girişini bu açıdan açıklamak gerekir. Osmanlı için matbaa Lale devrinde ortaya çıkan yeni bir icat değildir. Osmanlı içinde azınlıklar matbaayı kullanmaktadırlar. Ancak bahsedilen anlamda matbaanın kullanılışı yenidir. Osmanlı belli bilgileri toplumdaki belli güçlerle paylaşması gerekmediğinden matbaaya ihtiyaç

duyulmamıştır. Bu bilgiden vazgeçme değildir, Osmanlı el yazması kitap sayısı ve çeşidi açısından Batı'dan çok daha ileri düzeydedir. Ancak belli bilgilerin yaygınlaştırılmasında ve paylaşılmasında el yazması ile yetişilemeyince matbaa ile yetişilecektir. Saray dışında ilk kütüphanelerin de bu dönemde açılması rastlantı değildir. Matbaanın girmesiyle basılan kitap sayısı çok azdır. Matbaanın kullanılmaya başlanması ile minyatür resminin sönmesi arasında kurulan ilişki yanıltıcıdır. Bir yandan lalelerden, sadabat eğlencelerinden, köşklerden, israfdan bahsedilip, hem de para sıkıntısı nedeniyle elyazması/minyatür resmi sipariş edilemediği görüşü de (Yetkin, Önsöz. 1980. s.11) minyatür resminin ortadan kaybolmasını açıklamamaktadır.

2- Osmanlı için sorunlarının kaynağı toplumdan kaynaklanmadığı için sorun üretimin yeniden düzenlenmesi veya toplumun yeniden örgütlenmesi değildir. Sorun Osmanlı kadrolarının işlevsiz ve amaçsız kalmasıdır. Dünya ticaret yollarının denetim ve kontrolüne yönelik geleneksel görevini yapamayan Osmanlı için ordunun yeniden düzenlenmesinin anlamı yoktur. Osmanlının dışında düzenlenen Doğu Batı ilişkileri karşısında Osmanlı için sorun artık askeri değildir. Sözgelişi 2. Viyana Kuşatması başarılı olsa bile Doğu Batı ilişkileri Atlantik ülkeleri tarafından yürütüldüğü için stratejik bir önemi olmayacaktır. Bu yüzden bu kuşatma vaya yürütülecek başka askeri seferler amaçsız kalacaktır. Doğu soygununa engel olamayan Osmanlı görevlerini yapamaz duruma gelince Doğunun bu görevler karşılığında Osmanlıya verdiği payda gönderilmeyecektir. Bu nedenle Osmanlı hazinesi eski zenginlik kaynaklarını kaybedecektir. İşlevsiz ve amaçsız kalan ordu iç siyasete yönelerek bir parti gibi etkin olmaya,söz sahibi olmaya çalışacaktır. Osmanlı açısınadan ordunun düzenlenmesi önemli olmadığından, Osmanlı hazinesi esas olarak geleneksel çerçeve içinde yeni bir dünya siyasetinin oluşturmaya yönelecektir.

Ordu içinde veya toplumda etkinlik kazanan güçler Osmanlıyı aşan bir siyaset öneremediklerinden Osmanlının elinden askeri tekel çıkmasına rağmen siyasi tekel Osmanlının elinde kalacaktır. Osmanlı askeri tekeli elden çıkarmasına rağmen zorunlu ortaklık yaptığı kendi dışındaki güçlerin siyasi açıdan da ortaklık kazanmaması için savaştan kaçacaktır. Bu yüzden lale devri barış dönemi olarak öne çıkar. Çünkü savaşın başarıları ve savaşın kazandırdığı bir takım imtiyazlar ve bunların da paylaşılması sözkonusu olduğundan Osmanlı askeri tekeli tekrar kuruncaya kadar belli ölçüde savaşın başarılarına kendi dışındaki güçleri ortak etmekten kaçınacaktır.

Geleneksel çerçevede yeni bir siyaset oluşturulduğunda Osmanlı kendi dışındaki güçleri dışlayacağından, Osmanlının zaaflarına bağladığı çıkarları kaybetmek istemeyen güçler tarafından Osmanlıya yöneltilen suçlama geleneksel siyasetden sapma olmuştur. Lale devri eğlence, israf ve sefahate dalmak olarak gösterilecektir. Bu görüş döneminde Kabakçı gibi isyancı, serseri güçlerin görüşü olacaktır. Bir sıçrayışta hamam

tellaklığından devlet yöneticiliğine atlayan, ancak burada hünerlerini gösteremeyen Kabakçı ya Osmanlıya karşı, halkın temsilcisi olduğu gibi kendinde olmayan özellikler verilecektir. Osmanlıya değil Batılılaşmaya karşı yaptığı söylenince tersine bir yorumla gerici bir hareket olarak değerlendirilecektir. Ancak her yönü ile saray hayatını ve osmanlıyı aşağılamak amacı ile Kabakçının görüşüne katılınacaktır.

Osmanlı Lale devrinde sorunlarının kaynağı olan Batıda ortaya çıkan gelişmeler karşısında geleneksel çerçevede yeni bir siyaset ve yeni bir bakış açısı oluşturma çabasındadır. Bu yüzden belli bir dünya görüşünün ifedesi olarak ortaya çıkan Levninin resmi, yeni arayış çabalarını belli eder. Lale devrinde Osmanlının Doğu adına yeni siyaset girişimi başarısız olsada Levninin resmi Doğunun klasik bakış açısına uygun, ortak uygarlığının resmidir. Levninin saray hayatı ve eğlenceleri ile ilgili yaptığı resimlerin örnekleri Doğunun diğer saraylarındada, sözgelişi Çin ve Japon saraylarında da yapılmıştır. Ancak lale devri bahanesi ile gösterilmeye çalışıldığı gibi azgınlık değil Doğu adına toplumsallaştırılan, incelmiş, seçkinleşmiş ve geliştirilmiş bir yaşam tarzı sözkonusudur.

18.yy.da Osmanlı Batı İlişkisi: Fransa'da Türkeri Modası İstanbulda Fransız Modası

3- 18. yy.da dünya konjüktüründeki değişmeler Osmanlı geleneksel siyasetini olumsuz etkilerken diğer yandan Osmanlıya geleneksel çerçeve içinde kalarak yeni bir siyaset oluşturma fırsatı vermiştir.

Batıda artık değişik siyasi cıkarlar ve değişik askeri gücler vardır. 2.Viyana kuşatması (1688) sırasında en son Batının birleşik güçleri karşısında savaşan Osmanlı daha sonra tek tek veya Birleşik olarak Batılı devletlerle savaşmış ancak bir bütün olarak Batının askeri gücüyle savaşmamıştır. Osmanlı bu dönemde de bütün askeri zaaflarına karşın Batının en büyük askeri gücüdür. Bütün olarak Batının bütün askeri gücü ile değilse de Batılı devletlerin bir kaçının birleşik askeri gücüyle ayrı ayrı cephelerde aynı anda başadebilecek güctedir. Kaldı ki Batılı Devletler ayrı cıkarları sözkonusu olduğundan Haçlı seferlerinde olduğu gibi bütün askeri güçlerini biraraya getirememektedir. 2.Viyana kuşatmasında Papanın çağrılarına karşın bütün Avrupa devletleri bütün olarak Viyana'nın yardımına koşmamışlardır. Bu osmanlının gözünden kaçmayacaktır. Osmanlının Pasorofca Antlaşmasının (1718) hemen ardından kendi seçimi ile kendisine ek imkanlar sağlayacak yeni siyaset arayışlarına gitmiştir. Osmanlı Batı devletleri arasında ayrım yapmazken, ve kendi siyasetini uygulamada Batı'yı dikkate almazken Batı'yı tanıma önem kazanmıştır. Daha önce Batı'ya elçi yollamazken ve istemezken karşılıklı olarak elçiler yollanacak, elçilikler açılacaktır. Lale devrinde Paris'e, Viyana'ya, Lehistan'a

elçiler gönderilerek, raporlar alınmıştır. Amaç Batı askeri gücünü ve Batı diplomasisini öğrenmektir. Osmanlı'nın Batılılaşması veya Batı hayranlığı sözkonusu değildir. İlk defa Fransa'ya elçi gönderilen 28 Mehmet Çelebi seyahatnamesinde Fransa'da kendisine gösterilen askeri gücü değil fiskiyeler, havuzlar ilgisini çekecektir. Ancak kendisinin Fransa'ya gelişi olay olmuştur. Batılı kaynaklar halkın elçinin geçeceği yerlere yığılarak, mağrur elçinin ve maiyetindekilerin ihtişam içindeki geçit törenini hayranlıkla izlediğininden bahsedecektir. Ressamlar dönemin en büyük olayı olarak bahsedilen bu olayı ve elçiyi takip ederek resimlemeye çalışacaklardır.

Osmanlı'nın Batıya ilgisi tek taraflı değldir. Batıda da aynı şekilde ilk defa Osmanlı'yı tanımak ve Osmanlı ile ilişki kurmak önem kazanmıştır. Bu tarafların kimliklerinden ve geleneksel siyasetlerinden vazgeçmeleri anlamına gelmemiştir. Tarafların kendi konumlarından ve rollerinden vazgeçmeden geleneksel çerçeve içinde yeni arayış çabaları gösterecektir. Bu ilişki Osmanlının Batılılaşması olmadığı gibi, Batının da veya karşılıklı ilişkilerin en cok yoğunlaştığı Fransa'nın Batılı kimliğinden ve ilişkilerinin belirlediği konumdan vazgeçmesi değildir.

Batının Osmanlı'ya ilgisi kendisine, Batı adına ek imkanlar ve çıkarlar sağlamak amacıyladır. Çünkü Osmanlı Karlofca (1699) ve Pasorofca (1718) anlaşmasıyla ilk defa Avrupa'da egemenliği altında bulunan Hıristiyan halklara ait toprakları kaybederek, kaybını ilk defa resmi anlaşmalarla onaylayacaktır. Osmanlı Avrupası içindeki topraklar üzerinde Osmanlı egemenliğinin sarsılması Batıda yeni dengeler ortaya çıkaracağı için bütün Batının gözleri Osmanlıya cevrilecektir. Batılı devletler kendi aralarında, Osmanlı Avrupası'na çıkarlar sağlama amacıyla, Osmanlı egemenliği altındaki Batılı hristiyan halklara yönelik olarak, Ortadoks, Katolik ve Protestan din rekabetleri güdeceklerdir. Batı siyasesetinda Osmanlıya Bağlı olarak ortaya çıkan bu yeni durum karşısında Osmanlı Batı siyaseti üzerinde etkinlik kazanarak, söz sahibi olmuştur. Bu Osmanlıya yeni bir siyaset oluşturmak için fırsat verdiği gibi ilişkilerin düzenlendiği ve yönetildiği saray, İstanbul hem Osmanlı içinde siyasi üstünlük kazanmış hemde Batılı devletler açısından ilişki kurmak için tek muhattab olarak öne çıkmıştır. Yeni siyaset ve yeni ilişkiler oluşturmada saray ve çevresi zaaflarına rağmen odak noktası olarak ilgi toplayacaktır. Bu yüzden Lale devrinde Istanbul'da bulunan Batılı ressamların ve Osmanlı ressamlarının değişik açılardan saray ve çevresine ilgisi rastlantı değildir. Osmanlının Batıya ilgisinden çok Batının Osmanlıya ilgisi önemlidir. Batıda bu dönemde yayılan moda Türkeri modası olduğu gibi resimde de "Boğaziçi Ressamları" bir akım olarak ortaya çıkmıştır.

Osmanlı Avrupasındaki değişikliklerin Batı açısından diğer bir yönüde Geleneksel Batıya ait topraklar üzerinde Batının yücelttiği Yunan dahil değişik Batılı halklara kendisi Doğulu olan Osmanlının hükmetmesidir. Saray ve yönetim merkezi İstanbul, Doğu dışındaki halklar üzerindeki egemenliğini üretimde ve yönetimde başarılı bir şekilde sistemleştirebilmiş olması ile de ilgi çekecektir. Batıda ilk defa, gözler özellikle geleneksel veya yakın Doğuya doğuya değil, Osmanlı merkezine, saraya ve İstanbul'a yönelecektir. Ancak Batı Osmanlı egemenlik ilşkilerin özünü kavrayamadığı ve açıklayamadığı için Osmanlıya ilgisi yüzeysel olarak kalmıştır. Bu gözlemleri Türkeri modası olarak ortaya çıkacaktır.

18.yy.dan itibaren yeni bir biçimde ortaya çıkan Osmanlı ile Batı ilişkisi her iki taraf içinde geleneksel siyasetden kopma, veya birleşik çıkarlarin, siyasal işbirliği, siyasetin pekiştirilmesi olmadığı için gözlem düzeyinde, biçimsel ilişkiler olarak, "moda" düzeyinde ortaya çıkacaktır. Bu yüzden ilişkilerin yoğunlaştığı Fransa kanalıyla bütün Batıda Türkeri Modası ortaya çıkarken (alaturka odalar, sofalar, Türk porselenleri, Türk kahvesi, kıyafeyleri, müziği,) karşılığında Osmanlı da saray çevresi ile sınırlı bahçe düzenlemede, dekorasyonda, mobilyada Fransız modası ortaya çıkacaktır. Her iki taraf içinde kimliklerini değiştirmeden, ancak karşılıklı ilgiyi belli edecek biçimde, bu ilişki moda düzeyinde, fantazi olarak kalmıştır. Diğer deyişle Lale devrinde Osmanlının Batılılaşması veya tersine söylersek Fransanın Doğululaşması/Osmanlılaşması sözkonusu değildir. Mesele de lalelerle veya bahçe düzenlemesi ile ilgili olmadığından Lale Devrinden sonrada lale şenlikleri devam edecektir.

Lale devrinden başlayarak 19. yy.a kadar Batı yanıbaşında olmasına rağmen hakkında Uzak Doğudan daha az bilgi sahibi olduğu Osmanlıyı daha yakından tanıma imkanı bulacaktır, Osmanlı Haçlı seferlerine katılanların anlattığı Doğudan ve Binbirgece Masallarındaki Doğudan farklı değerlendirilecektir. Doğulu olmasına rağmen, Osmanlıyı farklı değerlendirdiği için Batıda yayılan moda Doğu modası değil Türkeri /Türk tarzı modası olarak adlandırılacaktır. Bu ilişkilerin aşılması ancak 19. yy.da ortaya çıkacaktır. Buna uygun olarak Doğu /Osmanlı artık fantazi, moda düzeyinde değil daha farklı temalarla, iktidarı ele geçiren Burjuvazinin gözü ile görülecek, Oryantalist ressamlar ortaya çıkacaktır. Türkeri modasıyla Genel Doğu imajının dışında değerlendirilen Osmanlı Oryantalizm ile tekrar genel Doğu kavramının içine sokulacaktır.

4- Osmanlı ile Batı arasında karşılıklı ilgide Osmanlı özellikle karşılıklı olarak Fransa ile belli bir yakınlık kurmuştur. Daha önceden de Kanuni döneminde kapitülasyonlarla Fransa ile geliştirilmeye çalışılan bir ilişki vardır. Bu herkesin oybirliğinde olduğu gibi Osmanlı'nın Batılılaşması değildi, büyük devlet siyasetiydi. Kanuni döneminde Doğu ticaret yollarının Akdeniz'in dışına kaymasına Kanuni'nin Fransa ile girdiği ilişkilerle Osmanlı'nın üzerinden geçirerek kontrol altına alma

çabasıydı. Fatih döneminde bu politika daha değişik bir biçimi ile uygulanmıştı. Fatih Hindistan yolu üzerinde egemen olmasına rağmen bu yol üzerindeki ticareti canlı tutmak için İtalyan tüccarlarla anlaşmaya çalışmıştı. Osmanlı'nın Lale devrinde özellikle Fransa'ya ilgisi Batılı çıkarların sözcülüğüne soyunmak veya Batılılaşmak değildi. Osmanlı Fransa'yı rastgele seçmemiştir. Doğu ticaretinden gerekli payı alamayan sömürge ilişkilerine daha geç giren ve İngiltere ile çekişen Fransa, Osmanlının kendi siyaseti açısından önemli hale gelmiştir. Fransa ise konumu ve rolü nedeni ile geçmişte de İstanbul'a ilgi duymuştur. 18. yy.da Katolikliğin askeri gücü olmaya çalışan Fransa'nın Doğu'ya ve İstanbul'a ilgisi daha önceden, Haçlı seferleri sırasında vardır. Haçlı seferlerinde Frenklerin rol almışlar ve İstanbul/Bizansı ile kendi hesapları açısından işgal etmişlerdi. Ayrıca Batıda özellikle İtalya kanalı ile Fatih döneminden başlamak üzere 2. Bayazıt, Kanuni gibi padişahlar döneminde de Osmanlı imajının tanıtılması, oluşturulması amacıyla sınırlı da olsa elçiliklerin çalışmaları, gezginlerin resimli anı kitapları ile Osmanlı sınırlı bir çevrede tanınmaya çalışılmıştır.

Osmanlı açısından, Fransa hemen yanıbaşında ve büyük devlet siyaseti uygulayan Rusya'nın, Avusturya-Almanya'nın gerisindedir. Fransa'nın Osmanlı için doğrudan tehdit olmaması ve kendisine tehdit edecek devletlerin arkasında olması Osmanlının Fransa'ya ilgisinin sebebidir. Batı da Osmanlının arkasındaki İran ile her zaman ilgilenmiştir. Hatta 2.Viyana kuşatmasında Papa bütün Batılı devletlerin yanında Osmanlının arkasındaki İran'dan da yardım istemiştir. Batının İran ile ilgisinde nasıl kendi çıkarı sözkonusu olmuşsa Osmanlının Fransa'ya ilgisinde de öncelikle kendi çıkarı sözkonusudur. Ancak bu ilşikide karşı tarafından çıkarının olması esastır. Osmanlı Fransa'ya büyük devlet siyaseti ile yaklaşmıştır. Fransa ile işbirliğine girerek, Batının çıkarlarını savunmaya, veya Doğu soygunculuğuna soyunmamıştır. Doğu soygunculuğu bir yana geleneksel siyasetin yeni imkanlarla sürdürmek için kendi hazinesinden harcamalar yapmıştır.

18.yy. boyunca Osmanlı Batı siyasetinin odağı olma durumunu sürdürmüştür. Sözgelişi Avrupa'da Rus siyaseti Bizans'ın mirası üzerine kurulmuştur. Bu siyaseti Avusturya-Alman çıkarlarına aykırıdır. Bu gelişmelerden İngiltere rahatsızdır. Fransa'nın umudu ise en kısa deniz yolu olan Mısır'dır. Osmanlının Hindistan kara yolu üzerinde olması, Mısır'ı elinde tutması ve nihayet Osmanlı Avrupası'nda değişiklikler Bütün Batılı devletlerin çıkarları ile yakın ilişkide olacaktır. Batı diplomasisi içinde Osmanlı önem kazanmıştır. Osmanlı, Batılı devletler arasındaki değişik diplomasi girişimlerinden haberdar olarak kendi çıkarına sonuçlar elde etmeye çalışacaktır.

İSTANBUL'DA BATILI RESSAMLAR SORUNU : BOĞAZİÇİ RESSAMLARI

Türk resminde Batılılaşma eğilimleri ve Batı etkisi, Batılı ressamların 18. yy.da İstanbulda varlığı ve akıl hocalığı ile açıklanmıştır. Ancak Osmanlının Batılılaşmasından, resimde bilinçli aktarmalardan bahsedilmesine rağmen bu yeni dönemi temsil edecek Batılı yönde resim yapan Osmanlı sanatçıları olmayacak, yine Batı etkisinden, Batılı yönde sızmalardan bahsedilecektir.

Gerçekte geçmişte de, Rönesans'tan bu yana sınırlı da olsa Osmanlı'ya ilgi sözkonusudur. Batılı seyyahların resimli gezi kitapları, Fatih devrinde Osmanlı sarayında ressamlar, Leonardo ve Mikelanj'ın Osmanlı'ya gelme girişimleri, Rubens, Titian, Rembrant gibi klasik Batı resminin devleri de gelmeseler de ihtişam ve zenginlik içinde hayali Doğu resimleri (o zaman Doğu denilince özellikle Osmanlı anlaşılacaktır) yapmışlardır. Osmanlı en azından kutsal topraklara yapılan gezi, haç yolları üzerinde olduğu için seyyahlar için önemli olmuştur. (Geçmişte seyyahlar Batının kendi dışındaki toplumları tanımasında tek yol olmuştur. Şimdiki antropologlar veya ajanlar gibi çalışmışlardır.) İstanbul'un alınması ile Osmanlının Batı ile sınır olması nedeni ile de Osmanlı görmezden gelinemiyecektir. Ancak kendi egemenlikleri dışında olduğundan, Uzak Doğu ilgi alanlarına girmesine rağmen, müdahale etme şansının olmadığı geleneksel Doğuyu gözardı edeceklerdir. Ancak yüzeysel bir biçimde de olsa özellikle Osmanlı ile sınır olan İtalya vasıtası ile Osmanlı hakkında bilgi edinmekten vazgeçmeyecektir. Fatih'ten sonra II.Beyazıt devrinde, Kanuni devrinde de İstanbul'a gelen gezgin sanatçılar gündelik hayatı ve kıyafetleri Kanuni'nin portresi, İstanbul'dan görünümleri yansıtmaya çalışmışlardır. Bu resimli gezi kitapları Batı açısından Doğu'yu özellikle Osmanlı'yı tanıtan dönemin en önemli kaynakları olacaktır. Bu yüzden gravürler şeklinde çoğaltılarak yaygınlaştırılmıştır. Ancak bu ilgi çok sınırlı çevrelerde kalmıştır. Özel bir ilgiyi ve ilişkiyi belli edecektir. 18.yy.'a kadar Batı'nın geleneksel Doğu/Osmanlı hakkındaki bilgisi İtalya kanalı ile ortaya çıkarken 18. yy. sonrası özellikle Fransa Osmanlı'ya ait bilgilerin kaynağı ve dağıtıcısı olmuştur. Bu da ancak Osmanlı'nın Fransa ile kurduğu ilişkiler sayesinde mümkün olmuştur. Bu ilgi geçmişte olduğu gibi, egemenlik ilişkisi çerçevesi içinde değildir. Bu yüzden sanatsal düzeyde ortaya çıkacaktır. Batılı sanatçılar III.Ahmet/Lale devrinde Osmanlının izin vermesi ile, Fransa elçiliği vasıtasıyla saray ve İstanbul çevresine ulaşabilmesi mümkün olmuştur. Fransa Kralı'nın Uzak Doğu ressamı olarak ün yapan Van Mour padişahın ve çevresinin resmini yapacaktır. Ancak bunu Osmanlı'nın Batılılaşması olarak kabul etmeye imkan yoktur. Çünkü daha önce gördüğümüz gibi Fatih II.Beyazıt, Kanuni gibi padişahlar da, Osmanlı siyasetinin yürütücüleri olarak Batı'nın ilgisini çekmiş, önemli olduklarından, Batı'da tanınmak istendiğinden, yalan yanlış potreleri yapılmıştır.

18.yy.'da Batı siyasetinin odak noktası, yönetim merkezi İstanbul ve saray çevresidir. Batının bu ilgisine yönelik olarak elçiliklerin yanında çalışan ressamlar, desinatörler, mimarlar yaptıkları çizimlerle ve resimlerle İstanbul ve saray hayatı, saray törenleri, elçilerin huzura kabulü, ziyaretler, eğlenceler, anıtlar, mimari, Boğaziçi ve değişik İstanbul görünümleri, Türk kıyafetleri ve tiplerini ayrıntılar ile işlemişlerdir. Yine bu dönemde siyasi veya ticari amaçlarla yapılan gezi anılarını resimlemek için çizilen desenlerde Osmanlıyı Batı'ya tanıtan bilgi kaynakları olmuştur. Bu anlayışta yapılan resimler, gravürler ve albümler yoluyla coğaltılarak geniş kesimlerle paylaşılmıştır. İstanbul'un değişik topoğrafik görüntüleri büyültülerek (Diorama) Avrupa'nın taşra kentlerinde dolaştırılmış, halka gösterilmiştir. Tiyatroda da Doğu ile birçok manzara, dekor resmi olarak geniş kesimlerin Doğu imajını oluşturmada katkılarda bulunmuştur. (Germaner, İnankurt, 1989, s.47).

Ancak Lale Devrinde İstanbul'a gelen ve Batı hesabına yapılan resimlerin alıcısı Batıdaki özel kişiler olmuştur. Bu ressamların bazıları saray ve çevresine girmelerine rağmen onlara ilgi ve himayeyi Batılı devletler göstermişlerdir. Çünkü artık Batı Osmanlı ve saray çevresi hakkında uyduruk bilgi yerine, ayrıntılı, istihbarat bilgi edinmek ihtiyacı duymuştur. Bu yüzden Batılı elçiler bizzat yanlarında ressamlar, desinatörler çalıştırmışlar veya bu işlere bizzat kendileri soyunmuşlardır. Yabancı gezginlerin de kendi kalemlerinden çıkmış ustalık ürünü olmayan seyahat izlenimlerine serpiştirilen gravürleri de bu açıdan önemli olmuştur, kendilerinden ustalık değil doğrudan bilgi istendiğinden, bu resimlerin amacı değişiktir. Osmanlı tarafından ciddiye alınmamıştır. Batı hesabına çalışan İstanbul ressamları Osmanlı ve geleneksel minyatür resmini etkilemek bir yana İstanbul'daki varlıkları küçümsendiği için Osmanlıya verecek resimleride olmamıştır. Batılı ressamların yaptıkları resimle ilgilenenlere Osmanlı hoş bakmamıştır. Batılı ressamlardan resim satın alan Osmanlı içindeki kimseler bu resimleri kimsenin görmeyeceği çiflik evlerinde saklamışlardır. Batılı ressamların hakettikleri para Batılı devletler tarafından karşılanmıştır. Özellikle bu sanatçıların elçilikler çevresinde maaşlı olarak çalışmaları, onların Osmanlı'daki yerlerini ve rollerini gösterir. (Germaner, İnankurt, 1989, s.67). Batılı ressamlar İstanbul gravürlerinde topoğrafik tarzda özellikle harita gibi surların ve önemli yerlerin durumunu göstermişlerdir. Şehrin planını çıkarır gibi yapılan bu resimlerin değeri belge özelliğinin ötesinde yoktur. Bu resimlerin değeri bugün Batıda bile tartışılır durumdadır. Fonksiyonlarını günümüzde yitirdikleri için önemsenmeyeceklerdir. İstanbul'da ilham aramak için değil, belli görevlerle bulunmuşlar, sipariş üzerine resim yapmışlardır.

Batıda 18.yy.da resmin bunalımından, yozlaşmasından bahsedilmesine rağmen, İstanbul'da bulunan Batılı ressamların veya İstanbul'a gelmeden belli bir talebi karşılamak için İstanbul resimleri yapan ressamların, bir akım yaratacak güçte olmaları ilginçtir. Batı resminde 18.yy.da kayda değecek tek akım, belli bir dünya görüşü sözkonusu olmamasına rağmen "Boğaziçi Ressamları" olmuştur. Osmanlı ve saray çevresinin ilgi merkezi olması Batı bakış açısı için bir ilerleme olduğundan, bu ressamların resimleri dönemlerinde önemli olmuştur. Ancak 18.yy.da Batıda varlıklı kişilerin, soyluların odalarını bu resimler süslemesine, alaturka odalarda Osmanlıya özenilmesine rağmen, bu dönemin resimleri işlevini bitirdiğinde hemen küçümsenerek, itibar edilmeyecektir. Osmanlıda bulunan Batılı ressamların resimleri Batı sanat tarihi açısından gerçekte önemli bir yer tutmasına rağmen, bu resimlerin/ressamların görevi ajanlıkla sınırlanmıştır. Bu yüzden bugün resimlerinin sadece belge olarak değerinden bahsedilebilinecektir. Bu ressamların varlıkları ve yaptıkları resim dikkate alınmayarak, değişik bir resim olmasına rağmen, Oryantalist akımın alt basamağı olarak değerlendirilmiştir.

Osmanlı'nın Batı'yı tanımak amacıyla gönderdikleri elçiler ve elçilerin seyahatlerinde olduğu gibi bu Beyoğlu'ndaki Batılı elçiliklerin ve onların emrindeki ressamlar Osmanlı'yı Batı'ya tanıtmakta önemli rol oynamışlardır. Yapılan resimler 19.yy. Oryantalist ressamların resimlerinden konuları, amaçları ve kullanılışı açısından farklıdır. İlgileri özellikle Osmanlı saray çevresine ve ilişkilerin örgütlendiği yönetim merkezi olan İstanbul ile sınırlıdır. 18.yy.da Batının Osmanlıya ilgisi Batı açısından belli bir gerçeklik taşımıştır. Osmanlı ile Batı arasındaki ilişkiler egemenlik ilişkisi, siyasal işbirliği veya siyaseti pekiştirme amacında olmadığı için gözlem, görünüşü kaydetme önemli olmuştur. Osmanlı da Batı'ya gönderilen elçilerin seyahatnamelerinde olduğu gibi, daha çok gördüklerini metin olarak kaydetmeye çalışmışlardır. (Raporlarla seyahatnameler arasında belli farklılık olacaktır. Raporlarda gözlemler dışında özel bilgilerde vardır. Seyahatnamelerde ise daha çok geniş kitlelerin görüşlerinin oluşturulduğu gözlemler olacaktır). Batılı gezginler ve Batı için önemli olan öngörünüştür, bu yüzden kimileri gezi kitaplarını kendi yaptıkları acemi desenlerle resimlemişlerdir. Resmedilen konuya, metne sadık kalınmaya çalışılmıştır.

18.yy. Boğaziçi ressamları gözleme dayalı, gerçekçi bir resim yapmışlardır. Yaptıkları resimler konuları açısından İstanbul, İzmir, Bursa gibi askeri, ticari, siyasi, askeri merkezler, İstanbul manzaraları, kıyafet ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, önemli kişilerin portreleri olmuştur. Belli bir dünya görüşü sözkonusu olmadan yapılan bu resimlerin yanında, Osmanlı egemenliği içerisinde bulunan antik, arkeolojik sitelerin ve anıtların, mimari, şehir, doğa görünümleri ile Osmanlı genel

Doğudan farklılaştırılacaktır. Bu resimler daha sonra romantik ressamlara belli bir zemin hazırlamış, belli bir dünya görüşü ve bakış açısı yüzyılın sonuna doğru oluşturulabilmiştir. Giderek 19.yy.da ortaya çıkan Oryantalist ressamlar, romantik ressamların resmi temelinde Osmanlı Avrupasından ilgilerini taşırarak, geleneksel Doğuya ilgi göstermişler, Osmanlıyı genel Doğu içinde resmetmişlerdir.

18.yy.'da resmedilen Osmanlı-İstanbul resimleri Batı'dan farklı fakat olağanüstü zenginlikte ve güzellikte, ihtişam içinde bir Doğu resmedilir. Ancak bu Doğu özellikle mekanı ve belli bir zamanı olan Osmanlı olarak resmedilmiştir. Bu zenginliği ile bütün Batı'nın gözünü kamaştıran Doğu hakkındaki bilgiler özellikle 18. yy.'da yaygınlaşır. Osmanlı'da Batı'ya ilgi bir hayranlık vesilesi olmazken, ancak belli bir ilişki ve moda şeklinde ortaya çıkarken Fransa'da ve diğer Batılı ülkelerde bu ilgi hayranlıkla karışıktır. 18.yy.'da Batı ile Osmanlı arasındaki ilişkiler sonucu Batı'da Fransa kanalı ile Turqerie modası yaygınlaşacaktır. Osmanlı Batı'dan uzak, farklı fakat birarada yaşanabilecek bir yer olarak gösterilecektir. Varlıklı soylular arasında odalarını Türk tarzına göre düzenlemek, maskeli balolarda Türk kıyafetleri giymek moda olacaktır. Lale devrinden sonra Lady Montagu gibi İngiliz Leydileri bile Osmanlı'nın Doğu ülkesi olmasına yani Batı'dan farklılıklarına karşın İstanbul'da yaşanabileceğini gösterecektir. Yine elçilikler vasıtasıyla Beyoğlu gibi semtlerde yabancıların rahatlıkla gezebileceği, rahatsız edilmeyeceği bir ortam olarak Osmanlı sunulur. 18. yy.a ait bu sunuşta Osmanlı Avrupası üzerinde Osmanlının yüzyıllar süren egemenliği ve Batının Osmanlı ile ilişkilerden belli imkanlar sağlama endişesi önemli olmuştur. Bu açıklamaların diğer bir yönü de ilişkiler yoğunlaşınca, bu ilişkileri yürütecek kişilerin de gidecekleri yerleri bilmesi gerekecektir. Kutsal kitap içinde belli konuların geçtiği mekanların ve yüceltilen Antik Yunan ve roma topraklarının ve halklarının Osmanlının egemenliğinde olması, yüceltilen Yunanlılık hakkında belli kuşkularda yaratmıştır. Antik siteler, anıtlar, antik doğa artık muhteşem bir şekilde değil, ören yerleri, çevresinde Doğuluların gezdiği mekanlardır. Bu resimler daha sonra romantik ressamların yaptığı yalnız, harap antik doğa manzaralarının zeminini hazırlamıştır. Yüzyılın sonunda romantik manzara ressamlarının konularını besleyen topografik manzara resimleri olmuştur. Osmanlı avrupası içinde resmedilen ören yerleri ile Antik Yunan'la geleneksel Doğu ile ise Tevrat'ın ve İncil'de olayların geçtiği Doğu mekanları olarak ele alınarak, hem görüş açısını geliştirmiş, hem de Antik Yunan ve Ortaçağ arasında da ilişki kurabilmiştir. Rönesans sonrası görmemezlikten gelinen Ortaçağ hakkındaki görüşler, özellikle Romantik ressamlar tarafından gözden geçirilecektir.

19.yy.'da Burjuvazi dünya egemenliğini ele geçirdiğinde, Doğu kendi bakış açısı ve dünya görüşüne göre, Oryantalist bir tarzda ele alınacaktır. Oryantalist ressamların Doğusu Hıristiyan Batı'dan farklı değerlerin vurgulandığı, farklı doğa, hayat tarzı, mimarisi, despotizmi, dine ilişkin vahşet, gerilik, yoksulluk ve saraya ait harem, hamam gibi konularla dolu, Batı ile ilişki kurulması imkansız olan, zamansız bir Doğu'dur. 18.yy. Boğaziçi Ressamlarının gözleme dayalı, belli bir dünya görüşü olmayan resimleri yerine, egzotik pitoreks manzaralı Oryantalist resimler ile burjuvazi kendini gündeme getirecektir.

19.yy.da iktidarı eline geçiren burjuvazi gözleme dayanan, belgeci, sınırlı , kişisel bu bakış açısı yerine, Doğu hakkındaki gözlemlerini sistemleştirecek, Doğu'ya bakış açısını bilimsel bir görüntüye, dönüştürerek Oryantalizm adını verecektir. Realist ve Empresyonist akıma mensup sanatçılar, devrin seçkin zevklerini yansıtan Salon sergilerine alınmazken, 1857 salon katoloğunda geleneksel konular olan çıplak ve tarihi resimlere oranla Oryantalist resimler sayıca çoktur ve daha fazla para etmektedir. (Germaner, İnankurt, 1989, s.51). Ancak, bu tarzda yapılan resimlerde Burjuvazi dünya egemenliğini kesin olarak sağladığında, Boğaziçi Ressamları gibi kenara atılacaktır. Ancak özellikle 18. yy.da Batıda bir akım yaratacak güçte olmasına rağmen, Boğaziçi Ressamlarının şiddetle Batı Sanat Tarihi dışına atılması ilginçtir.

Batının hizmetinde ortaya çıkmalarına rağmen, Batının kendi sanat tarihi dışına attığı Boğaziçi ressamlarının geleneksel minyatür resmini etkilemeleri, katkıları veya Osmanlı minyatür ressamlarına hocalık etmeleri sözkonusu değildir. Bizde, Batıda olduğu gibi, kendimize ait bakış açımızı yeni bir akım ve ekol ortaya koyabilecek şekilde Levninin resmi ile ifade edebilmişiz. Ancak Batı sadece ajanlık görevi görecek resimlerini utanarak saklarken, Osmanlı açısından Levni bütün bir çağı ifade edecek parlaklıkta yeni bir uslup ortaya çıkarabilecektir. Geleneksel edebiyatta Nedim, geleneksel müzikide, 1712'de ölmesine rağmen Itri ne ise Levni de geleneksel minyatür resminin büyük ustası olacaktır.

Batılı ressamlar ile Osmanlı ressamları aynı konulara bakmalarına rağmen farklı açılardan bakmışlar, sonuçta ortaya çıkan resim de Osmanlı/ Doğu resmi olmuştur. Boğaziçi Ressamlarının yaptığı resim de Batı resmidir. Aynı konuları işleyen minyatürlere bakıldığı zaman farklılıklar hemen görülür. Matrakcı Nasuh'un Süleymanname, Nüzhet el Ekber der Sefer-i Zigetvar elyazmaları resimlerinde Nis Limanı, Belgrad kalesi gibi minyatürler gözlem, belgesellik, ayrıntı, plan, istihbarata uygun bilgi gibi özelliklerin yanında, bu minyatürler her şeyden önce resmin ölçü ve sınırları içindedir, topoğrafik çizimler olmamıştır. geleneksel minyatür resmine uygun renk, çok yönlü bakış açısı, değişik kadraj içinde ve değişik mekan anlayışı ile verilmiştir. Yine kıyafet resimlerinde de Batıdan farklı anlayış ile resmin biçimlenmesini görmek mümkündür. Bunun için Levni'nin, Apdullah Buhari'nin resimleri ile aynı konuyu işleyen Batılı ressamların resimlerini yanyana koymak yatecektir. Renk,

kompozizyon, desen, hatta Batılı ressamların yaptıkları resim belge olarak yapılmasına rağmen bu özellikler açısından minyatür resmi ustalığına ulaşmamışlardır. Osmanlı ressamları Batılı yönde resim yapmamışlar Batılı ressamlarla aynı konulara bakmışlardır. Bu, basitte belli benzerlikler kurulmasına yol açabilir. Sözgelişi kıyafet resmi çizildiğinde tabii ki bu doğruya yakın bir gözlemle olacaktır. Ancak aynı elbiseyi çizmesine rağmen Osmanlı minyatürleri çizgi, renk, ve resmin satıh resmi olmasıyla Batı resminden ayrılacaktır. Batılı ressamların Osmanlı tiplerini ve kıyafetlerini tanıma çabası gibi, Osmanlı da aynı çabalar içinde, Hubanname ve Zenanname minyatürlerinde her ülkeyi temsil eden insan fügürünü kendi yöresinin tüm özelliklerini taşıyan manzaralar önüne yerleştirerek resme yeni boyutlar katmıştır.

DUVAR RESİMLERİ :

Yaptığımız bölümde Resimde Batılılaşma açısından Lale Devrini tartıştık. Lale Devri Osmanlının geleneksel siyaset içinde ek imkanlar sağlama arayışıdır. Batı ile yeni anlamlı ilişkiler kurulmasına rağmen, Batıya hayranlık ve Batı ile bütünleşme çabası sözkonusu değildir. Osmanlı Lale devrinde yeni bir siyaset oluşturma girişimi başarıya ulaşmamıştır. Lale Devrinin resmini temsil eden Levni'nin de bu yüzden izleyicileri olmamıştır. Osmanlının siyasetini berirsizleşmesi resimde de belirsiz bir resmin, Duvar Resimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

18.yy.ın ikinci yarısında görülen "Duvar Resimleri"ne Batı resminin yerleşmesi ve benimsenmesinde önemli roller verilmiştir. Geleneksel resmin dışında, Batı resim anlayışında yeni bir resim dalı, Batı usulü tual resmine geçişte doğal, önemli hazırlık evresi olarak tanımlanmıştır. (Renda, 1980, s.59). Bu bölümde Batılılaşmanın bir başka evresi olarak getirilen Duvar Resimlerini ele alarak tartışmaya çalışacağız.

18.yy.ın ilk yarısında geleneksel minyatür resminde bir bozulma ve tıkanıklık sözkonusu değildir. Nitekim Lale Devri Osmanlı minyatür resminin son yaratıcı evresi sayılmaktadır. (Atasoy, 1974, s.26-77). Gerçekten minyatür resminde bir tıkanıklık sözkonusu olmadığı gibi Levni ve Buhari'nin minyatürlerinde görüleceği gibi bu resmin zenginleşebileceğine dair örnekler vardır. Buna rağmen minyatür resminin yeniden üretiminin sekteye uğraması ve Duvar Resimlerinin ortaya çıkması ilginçtir.

Duvar resimleri, geleneksel resmin dışında ancak Batı resminin de bozuk örnekleri olarak görülmektedir. Konumuzu ele alırken önce Duvar resimleriyle Batı resmi arasında kurulan ilişkiyi tartışmamız gerekiyor. Bunu tartışabilmek için önce Batı resmi nasıl tanımlanmaktadır? Duvar Resimleriyle Batı resmi arasında ilişki ve yakınlık kurulurken hangi gerekçelere dayanılmaktadır ? Bu gerekçeler Batı resmini tanımlamaya yeterli midir ? sorularını cevaplayarak, kendi görüşlerimizi ortaya koymaya çalışacağız.

Batı resminin temel özelliği olarak ön görünüşün/gerçekliğin belli bir kompozisyon kuruluşu içine yerleştirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Buna bağlı olarak Batı resmi sadece mimariye bağlı perspektif, ışık, büyüklük, hacim gibi belli teknik unsurların resimde uygulaması olacaktır. Nitekim münyatür resmi içinde Batı etkisi ve sızmaları aranırken veya Duvar resimler ile Batı resmi arasında yakınlık kurulurken, üçboyutluluk, derinlik, ışık-gölge, resmin boyutu gibi Batı resminin tekelinde olmayan mimariye ait teknik özellikler aranacaktır. (Sözgelişi Renda, 1980, s.74 gibi). Bu biçimsel gerekçelendirmeye o kadar bağlı kalınacaktır ki, Duvar resimlerinin Batılı olma özelliği resmin kitap sayfalarından çıkarak duvara daha büyük ölçülerle yapılmasıyla açıklanmaktadır. Batı resmi buna göre sadece belli bir yüzeye işleniş yöntemi, teknik olacak, bu yöntem Batı dünya görüşünü ve bakış açısını belirleyecektir. Gerçekte, tam tersine resim, belli bir dünya görüşü ve bakış açısının toplumsallaştırılması gereğine uygun olarak biçimlenmektedir.

Batı resmi belli bir teknik yöntem olarak alınınca (minyatürler içinde), Duvar resimlerinde Batılılaşma belli bir tekniğe göre belirlenen bir kompozisyon düzenlemesi içinde ayrıntıların ve mimari çizimler, gökyüzü, çiçek, manzara gibi motiflerin, belli bir dünya görüşü sözkonusu olmadan, duvara uygulanması olacaktır. Dekoratif olmanın ötesine geçmeyecektir. Nitekim, duvar resimlerinin, mimaride Batılılaşma ile süsleme motiflerin hızla aşılanması ile ortaya çıkmasından bahsedilecektir. (Renda, 1980, s.59; Tansuğ, 1986, s.42).

Duvar resimleri, Batı resim yöntemi ile manzara, çiçek gibi belirli kalıpların dekoratif olarak duvara işlenmesi olarak tanımlanır. Bu kalıpların Batı resim örneklerinden ve minyatür resmine sızmış Batılı ögelerin kopya ile veya doğrudan yabancı azınlıkların eli ile duvara işlendiğinden bahsedilecektir. Ancak bu resimler yine de Batı resmi karşısında genel işleniş yöntemi olarak beceriksiz, ilkel, acemi, şematik, görünüşlerde tutarsız, gerçek dışı orantılar, çocuksu, dekoratif, manav resmi olarak görülecektir. Duvar resimleri Batı resmi örnekleri sayılmasına rağmen, hem teknik, hem de konu olarak Batı resmi karşısında küçümsenecektir. Duvar resimlerinin Batı teknikleri ile ilişkisi ve yakınlığına göre kendi içinde de belli sınıflandırmalar yapılacaktır. Batı etkisi dışında, yarı Batı etkisinde, doğrudan Batı etkisinde olan duvar resimleri gibi (Arık, 1976, s.136).

Duvar resimleri Batı resminin ikinci elden kopyesi olarak görülmesine rağmen, Osmanlı ressamlarının bugün ilk okul çoçuklarına öğretilen Batı tekniğini kavrayamadıklarını düşünmek yanıltıcıdır. Naif, acemi olarak tanımlanan bu resimler herhalde Osmanlıya yutturulmamıştır. Osmanlı resimde Batılılaşmayı benimsemiş olsaydı bu resmi yaptırması zor değildi. Bu dönemde elçilik çevrelerinde parası verilince resim yapacak veya gönüllü olarak osmanlının emrine girmeye hazır ressamlar vardır. Potresini doğru bir biçimde yaptıran Osmanlı eğer Batı resmi isteseydi bunu da yaptırırdı. Duvar resimlerini

derecelendirerek 19.yy.ın ikinci yarısında Batı etkisinin arttığı görüşünün bilgi olarak hiçbir değeri yoktur. Bu resimlerde Avrupa katpostal resimlerinin konuları rağbet görmüştür. Şatolar, av sahneleri, kır görünümleri gibi resimlerin değeri günümüzde eski apartmanların girişlerindeki sığ, yüzeysel duvar resimleri kadardır. Osmanlı zaten artık Batıcıdır. Sarayın emrinde veya hizmetinde Batılı ressamlar vardır. Paşa ressamlar devridir ve sözü edilecek olan resim tablo resmidir.

Duvar resimleri ile Batı resmi arasında temele bakmadan teknik bir ilişki kurulmuştur. Batı resmini ortaya çıkaran ortam ve koşullar duvar resminin ortaya çıkmasında aranmayacaktır. Resimde Batılılaşma Osmanlının Batılılaşmasına bağlanmasına rağmen, Duvar resimleri yeni bir dünya görüşü veya yeni bir siyaset ile ilişkisi sözkonusu edilmeden, teknik ve dekoratif yönü ile tanımlanmaktadır. Bu yüzden işleniş hataları nedeni ile Duvar resimleri Batı resminin bozuk, yani yarım örnekleri sayılmaktadır.

Batı resmi teknik ile sınırlandığından Duvar resimleri Batı resim örneği olarak yeterli bulunmayacaktır.Bu yüzden Batı resim serüvenine katılmamız ancak kusursuz bir teknik ile 19.yy.da Batı usülü tual resimlerinin yapılmasıyla başlatılacaktır. Minyatürler nakış, süsleme olarak küçümsenip resim sayılmazken, dekoratif olduğu söylenen duvar resimlerinin Batılı anlamda yeni bir resim dalı olarak tanımlanması ilginçtir. Halkın resme karşı dini bağnazlığından bahsedip, Batılı anlamda resmin manzara, çiçek, karpuz resimlerinin saray dışında da köy camilerinde, evlerde, konaklarda varlığını gösterip, Batı resminin yerleşmesinden ve benimsenmesinden bahsedilmesi ilginçtir. Ancak bu resimler, belli bir görüşün değilse de, Batılılaşmanın alameti ve sembolü olarak gösterilmesine rağmen, camilerde veya dinde bir Batılılaşmadan sözedilmeyecektir.

Batı resmini belli bir siyasetten, belli bir dünya görüşünden ve belli ortam ve koşullardan soyutlayarak tanımlamak mümkün değildir. Duvar resimleri ile Batı resmi arasında yakınlık kurarken kullanılan teknik gerekçeler yalnız Batıya mahsus değildir. Mimariye ait olmasına rağmen Batı dünya görüşüne ve bakış açısına uygun olduğu için resimde kullanılan bu teknik ögeler Doğuda da bilinmektedir. Ancak Doğu resmini, Doğu bakış açısını belirtmez, Doğu kendi bakış açısına uygun perspektifi kullanmıştır. Ancak Doğunun çok uzun resim serüveni içinde tek yönlü bakış açısına göre yapılmış resim örnekleri de vardır. Doğuda daha Rönesanstan önce değil, İsa doğmadan önce Çin, Hint resimlerinde çok yönlü, değişik noktalardan bakış açısına göre oluşan resim anlayışı yanında, tek noktadan bakışa göre oluşan üç boyutlu resim anlayışı da sözgelişi süsleme amacı ile yapılan çiçek, manzara resimlerinde uygulanmışdır. Yine Osmanlılarda Doğu Resim örneklerinin toplandığı Fatih Albümünde Orta asya, Çin, Uygur, Hint resim örnekleri içinde bu tip resimler de vardır. Sözgelişi, göçebe olduğu belli olan bir toplumun yaşantısından sahneler doğa gerçekçi bir gözlemle, orantılara, anatomik bilgilere uygun olarak ustalıkla resmedilmiştir.

Resmi teknik - yöntem olarak sınırlamak, dünya görüşünden, olay ve koşullardan koparmak, sanatın anlamını ve fonksiyonunu görmezden gelmektir. Böylece resmin teknik unsurları resmin yerine geçerek resmin kendisi, bakış açısı ve dünya görüşü tartışmasız kalmaktadır. Resmin idealleştirilen biçime uygun olup olmadığı tartışılmaktadır. Gerçekte, titizlikle aranan teknik özellikler kendi başlarına resmi nitelemez. Sözgelişi Ortaçağda kilise duvar resimlerinde tanımlanan Batı tekniğine ters teknikler uygulanmıştır. Mekan ve figürler modle edilememiş, resim düz yüzeyde kalmıştır. Ancak bu özelliklerin olmaması, kilise resimlerini Batı resmi olarak değerlendirmemize engel değildir. 19. yy.da çeşitli yüzeylerde denenen ve üçboyutluluk, derinlik, ışık- gölge gibi kaygıları olmayan Modern resim de Batı resmidir.

Duvar resimleri ile Batı resmi arasında ilişki kurulmasına rağman duvar resimleri belli bir dünya görüşü, bakış açısı taşımamaktadır. Bakış açısı taşımayan süsleme amaçlı resimlerde Doğuda da, Batıda da belli benzerliklerden sözedilebilinir. Resim sanatının kendine ait renk, çizgi, düz bir satıh üzerine yapılması gibi özellikler Doğuda da Batıda da aynıdır. Ancak bakış açısı ve dünya görüşü sözkonusu olduğunda değişik biçimler ve değişik resmetme yöntemleri ortaya çıkacaktır. Ancak belli bir bakış açısı taşımayan süsleme amaçlı resimlerde Doğuda da Batıda da belli benzerlikler sözkonusu olabilir. Yine belli bir ustalığın sözkonusu olduğu resimlerde de çizgi, renk gibi özellikler benzerlikler gösterecektir. Sözgelişi, bir insan yüzünün çiziminde Modigliani, Gauguin gibi sanatçılar birkaç çizgi ile Doğulu sanatçılar gibi bir potreyi ortaya çıkarabileceklerdir. Bir insan burnunun, kulağının çiziminde belli bir bakış açısı, dünya görüşü sözkonusu değildir. Bu yüzden belli çizgi benzerlikleri görmek mümkündür. Bu Doğunun ve Batının ayrı bakış açılarına, ayrı resim anlayışına sahip oldukları gürüşünü çürütmez. Aksine farklılıklara rağmen ortak bir Dünya Sanat Tarihinden bahsediyorsak, bu gibi benzerliklerin olması kaçınılmazdır.

Duvar resimleri geleneksel minyatür anlayışını, görüşünü taşımıyor. Bu resmin ve bu resim parelelinde kurulan ilişki ile dönemin siyasetinin Batılı özellikler taşıması anlamına gelirmi?

Duvar resimleri geleneksel minyatür resim anlayışın dışındadır. Ancak bu onun Batı resim anlayışını, görüşünü taşıması demek değildir. Duvar resimleri ne Batı etkisi ile ne de Batı görüşü oluşmuş bir resimdir. Duvar resimleri Doğulu anlayışı temsil etmez, ancak Batılı da değildir. Duvar resimleri başka fonksiyonlar görmüştür, Yapraklar, güller, manzara gibi süsleme amaçlı kişisel bir resim zevkle sınırlıdır. Osmanlı tarafından belli bir süsleme programı olarak da toplumsallaştırılmamıştır, Osmanlının siyasetteki belirsizliğinin ürünüdür. Bu resimler Doğulu veya Batılı belli bir görüşü ve fikri oluşturma ve yaygınlaştırma amacı gütmemiştir. Sözgelişi belli bir görüş,

fikir veya biçim iddiası olmayan çocuk resimleri de ne Batılıdır, ne de Doğuludur. Belli bir kültür birikiminin, mirasın ve bilincin ürünü değildir, çocuksu belirsizliklerle tanımlanır. Doğulu çocuklar da Batılı çocuklar da benzer resimler yapacaktır. Bu resimleri Batılı veya Doğulu olarak tanımlamak mümkün değildir.

Batı resmi ve minyatür resmi farklı bakış açılarını ve dünya görüşünü belirtir. Fakat Duvar resimleri hiç bir bakış açısı aksettirmez. Duvar resimlerinin toplumsallaşmak gibi bir amacı ve fonksiyonu yoktur. Resim, geleneksel minyatür resminin dışında sonuçta duvar süsleme sanatına dönüşmüştür. Duvar resimlerinin saray dışındaki örneklerinde de belli bir görüşü oluşturma ve yaygınlaştırma amacı yoktur. Sözgelişi Anadolu'da camilerde bulunan resimlerin, kıblede dilimlenmiş karpuz resminin tapınmakla veya dini görüşle alakası yoktur. Sonuç olarak

diyebiliriz ki, Duvar resimleri Osmanlı geleneksel bakış açısının dışındadır, ancak Batı etkisinden veya Batı görüşünden bahsetmenin imkanı yoktur.

Bozuk perspektifli diye eleştirilen Osmanlı Duvar resimleri diğer yandan bir iki renkle resmin yapılması ve düz yüzey resmi olması ile Batı resminden ayrılacaktır. Batıda Osmanlı duvar resminin bu özellikleri süsleme amaçlı Batı resmine ancak 19.yy. sonlarında girmiştir. Osmanlı duvar resimleri klasik Batı resmi ile tam uyuşması sözkonusu değildir. Nitekim genel olarak Duvar resimleri Batılılaşmanın bir basamağı olarak gösterilmesine rağmen, Batı resmine göre bozuk perspektifli resimler olarak tanımlanarak eleştirilmektedir. Amaç resimde Batılılaşmayı tarihlemek, gerekçesini hazırlamaktır. Bu yüzden Duvar resimleri Batı resmi kalıpları ve değerleri ile ele alınacaktır. Karşılıklar hemen Batıda aranacaktır. Ancak bu bazı tersliklere de yol açaçaktır. Sözgelişi, Batıda ev için, kişisel, dekoratif amaçlı duvara asılmak üzere yapılan resmin 19.yy.da İzlenimcilerle ortaya çıktığını görmüştük. Bu dikkate alınmadığında 18.yy. da yapılmış Muğla Şeyh Cami duvar resimlerini biçim, renk anlayışı olarak Batı etkisinde oluşmuş "doğrudan doğruya Batılı nitelikte" izlenimci resim örneği sayma şaşkınlığına düşülecektir. (Arık, 1976, s.139).

Duvar resimlerini Osmanlı resmi serüveni içinde, Osmanlı dünya görüşünün ve bakış açısının sorunları ile açıklayabiliriz. Lale devrinde yeni bir siyaset oluşturma girişiminin başarısızlığa uğramasından sonra Osmanlı belirsizlik içine düşecektir. Osmanlı kendi siyaset ve ideolojisini (sorunlarına cevap olacak biçimde) yeniden üretemeyince, belli bakış açısını, dünya görüşünü veren geleneksel minyatür resmi de sınırlanacaktır. Osmanlı belli bir görüş açısını veren resimler yerine kişisel, özel bir zevke hitap eden, toplumsallaşma amacı gütmeyen resimler talep edecek, resim giderek sonuçta duvar süsleme sanatına dönüşecektir. Bu yüzden Lale Devrinde parlak bir dönem yaşayan minyatür resminden sonra geleneksel minyatür resmi ortadan kalkmamasına rağmen, eski başarılı resim örnekleri görülmeyecektir. Duvar Resimleri ile resim, süsleme ile

sınırlanacaktır. Osmanlının topluma iletilecek mesajlarının sınırlanması nedeni ile bu yeni resim anlayışının toplumsallaştırılması, usluplaştırılması da söz konusu olmayacaktır. Diğer bir yönü ile duvar resimleri belli bir süsleme anlayışı olarak da toplumsallaştırılmamıştır. Osmanlı belli kesimlerle kendisi arasında ilişki ve ortaklık kurulabilecek, motifler, işaretler, semboller yerine özel, kişisel zevke hitap eden, herkesin hoşlanabileceği, gözü rahatsız etmeyen resim anlayışını benimseyecektir. Duvar resimlerine sarayda Osmanlı kimliğinden çıkılan yerlerde, haremde, yatak odasında rastlanacaktır. Veya padişahın kasırlarında, sultan evlerinde, saray kadınlarının dairelerinde, yabancının giremediği, göremediği yerlerde olacaktır. Bu yerler siyasi - idari, ideolojik merkezler değildir. Duvar resimlerinin amacı belli görüşleri yaygınlaştırmak, paylaşmak olmadığından Osmanlının işaretini, kimliğini belirten dönemin İstanbul camilerinde bu resme rastlamak mümkün değildir.

Batı resmi ile Doğu resmi arasında dünya görüşü, olaylara bakış açısı gibi resmi belirleyen temel özellikler arındırıldığı zaman belli kalıplaştırmalar ve basitleştirmelerle benzerlikler kurmak mümkündür. Duvar resimleri ile Batı resmi arasında basitte benzerlikler kurulmaktadır. Ancak mesele basitleştirildikçe Duvar Resimleri yeni dünya görüşü veya Batı görüşü olmaktan da çıkacaktır. Doğu ve Batıyı yapan içindeki zenginliktir. Meseleyi bu zenginlikten soyutlamak, basitleştirmek konuyu kısırlaştırır.

Osmanlı duvar resimlerinde görülen çiçek, manzara resimlerinin Batı dekorasyon motifleriyle belli benzerlikler göstermesi, bu resimleri Batı resmi örnekleri saymamız için yeterli değildir. Süsleme amaçlı olan bu resimlerin konuları Batının tekelinde olmadığı gibi, Doğu süsleme sanatlarının şöhreti de bilinmektedir. Batının Doğudan aldığı ve kendisine malettiği süsleme motifleri vardır. Osmanlıdan alındığı halde Holbein Halısı olarak Batıda tanınan desen, mimari bir süsleme olarak kullanılan Arabeskler gibi Doğu kaynaklı birçok motif Batılılaştırılarak kullanılmıştır.

Duvar resimlerinde işlenen süsleme motifleri ile eski süsleme sanatları, sözgelişi ağaç oymacılığı, çinicilik, halı motifleri arasında ilişki kurulamaz mı? Bize göre Duvar resimleriyle eski Doğu süsleme sanatları arasında hem konu hem de teknik açıdan ilişki kurulabilir. Çin, japon ve step sanatında binlerce yıl manzara, çiçek gibi kompozisyonları dekorasyon amacıyla kullanmışlardır. Emevi, Abbasi, Gazne, Uygur gibi Doğu saraylarının duvarlarında manzara ve çiçek resimlerine rastlamak mümkündür. Yine Osmanlı seccadeleri, halıları ve çinilerinde teknik olarak duvar resimlerin de olduğu gibi sıva üzerine renkli olarak yapılan kalem işleri ile de duvar resimleri arasında yakınlık kurulabilir.

Belli bir görüş, bakış açısı sözkonusu olmadan yalnız süsleme fonksiyonu görmesine rağmen, süsleme motifleri de belli bir kesimin yaşam tarzının ve zevkinin ürünü olarak toplumsallaşmaktadır. İlişkilerin süreklilik kazanmasıyla bu yaşam tarzı, zevki üslüplaşarak belli bir dönemi ve kimliği ifade edecektir. Böylece yeni gelişmelere ve ilişkilere göre geleneksel anlayıştan kopmadan yeni üslüplar üretebilmek mümkün olmuştur. Ancak Osmanlı Duvar resimleri ile Doğu süsleme anlayışı arasında ilişki kurmak mümkün olmasına rağmen, bu resim Osmanlı süsleme anlayışı olarak, belirsizlik döneminin ürünü olarak kalmıştır.

Doğuda saray atölyeleri sayesinde sürekliliğin korunarak, bütün dekoratif sanatlarda Doğuya ait belli bir ortak uslüp birliği sağlanabilmiştir. Güçlü saraylar güçlü sanatçılarını bünyesinde toplayarak hem sanatçıların koruyuculuğunu yapmışlar, hem de geleneğin sürdürülmesüni sağlamışlardır. Osmanlı Doğu sanatının koruyucusu olarak, saray nakışhanesinde Doğunun en usta sanatçılarını biraraya getirmiştir. Daha Fatih döneminde Baba Nakkaş Atölyesinde ikiyüzden fazla sanatçı birarada çalışmıştır. Osmanlı geleneksel Doğu motiflerini korumakla kalmamış, bu sanatı geliştirerek yeni usluplarda ortaya koyabilmiştir. Osmanlının dinamizmini ve yeni üsluplar ortaya çıkartabilme başarısını Topkapı sarayında görmek mümkündür. Bu sarayda 400 yıllık bir birikimi, değişik üslupları ve gelişmelerini izlemek mümkündür. Değişik tekniklere ve farklı üsluplara rağmen, giyilen ayakkabı ile duvardaki çini arasında üslup birliği sağlanabildiği gibi, bu genel üslup birliği Doğu sanatları ile bağ kurarak, Doğu anlayışının sürekliliğini de sağlayabilmiştir. Bu süsleme anlayışı değişik yüzeylerde düz yüzey tezyinatı olarak ortaya çıkar. Bu, kullanılan duvar, tekstil, keramik, dokuma gibi maddelere en uygun süsleme şeklidir, sunilik yoktur.

Saray atölyeleri saray dışında belli programlar dahilinde çeşitli alçı, ahşap, dokuma, maden, çini, cam, demir, seramik, mimari işlerde de belli nakış- süsleme kalıpları tespit ederek uygulanmasında görev almışlardır. Sözgelişi İznikte üretilen bir çininin nakış örneği İstanbul'da saray atölyesinde hazırlanacaktır. Bu nakış örneği sürekli üretilerek bir halıda, bir kılıcın üzerinde kullanılabilecektir. Böylece sarayın süsleme anlayışının dışında ortaya çıkan dekorasyon unsurları hem saraydan farklılık taşıyacak, hem de saray süsleme anlayışı ve çeşitli süsleme uygulamaları ile bir üslup birliği ve bütünlüğü kazanacaktır.

Belli bir dönemde ortaya çıkan Osmanlı duvar resimleri belli bir üsluplaştırma programına konu olmamıştır. Toplumsallaştırılması düşünülmemiştir. Lale Devrinde Osmanlı minyatür resminde yeni bir üslup ortaya çıkarma başarısı göstermesine rağmen, dönemin kısa sürmesi nedeniyle daha uzun zaman ve emek isteyen ve ilişkilerin kökleşmesini gerektiren süsleme sanatlarında özgün yeni bir üslup ortaya koyma fırsatı bulamamıştır. Lale Devrinde köşkler, kasırlar saray dışında bir yaşam tarzını belirtir, bu yaşam tarzı ve ilişkiler egemen ilişkiler olarak yerleşmemiştir.

Bu yerler varlıklarını ancak geleneksel ilişkilerin sürdüğü sarayın yanında eklenti olarak sürdürecektir. Yeni siyasetin sonuçlarının alınması sözkonusu olmadığından eski yaşam tarzı ve ilişkiler sürdürülmüştür. Yeni ilişkileri belli eden yapılar sürekli ikametgahlar olmaması nadeniyle, saray yaşantısına bağlı olan teşrifat ve teşkilatta, geleneksel ilişkilerde bir değişme sözkonusu olmamıştır.

Resimden farklı olarak süsleme işlerinde üsluplaşmaya gitmek daha zordur. Yaşam tarzının geçmişe nazaran farklılıklarının, beğenilerin ortaya çıkarak iyice işlenmesi, şekillendirilmesi, mükemmelleştirilmesi, karakteristikleştirilmesi zaman almaktadır. Yeni siyasetin başarı kazanamaması ve yeni ilişkilerin kökleşememesi nedeniyle, yeni süsleme anlayışı geleneksel süsleme anlayışının dışında kalacaktır. Yeni arayış çabalarının başarısız kalmasına uygun olarak belirsizlik süsleme anlayışında da ortaya çıkacak, kişisel zevklerle sınırlı kalacaktır.

18.yy.ın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan Duvar resimlerini Saray çevresi ciddiye almamıştır. Sınırlı bir alanda haremde, yatak odalarında yeralmış, kişisel zevke hitap ederek, üsluplaşması sözkonusu olmamıştır. Sözgelişi haremde kullanılacak ancak yeni bir ilişki, yeni bir görüşün kökleşmesi sözkonusu olmadığından padişahın gözetimi altındaki büyük İstanbul selatin camilerinde kullanılması, toplumsallaşması düşünülmeyecektir.

ANADOLU VE RUMELİ DUVAR RESİMLERİ

Sarayın dışında, sınırlı da olsa İstanbul, Anadolu ve Rumeli Konaklarında ve bazı camilerde de dekorasyon amaçlı duvar resimleri vardır. Bu resimler Osmanlı Duvar resimleri ile bozuk da olsa benzerlikler göstermektedir. Bu durumu Osmanlı kadrolarının dışında belli güç odaklarının ortaya çıkmasıyla ve yönetici devletin zaafları nedeniyle yönetime sızmalarla açıklayabiliriz.

Osmanlı kadroları görevlerini yapamaz duruma gelince bu görevler boş kalmamıştır. Düzene Osmanlı-dışı unsurlar katılarak Osmanlı ile temelde değil, ancak fiilen ortaya çıkan bir ortaklık kuracaklardır. Bu yerel- unsurların Osmanlının yerini doldurmaları, Osmanlının yerine geçmeleri sözkonusu değildir, yönetimde ortaya çıkan belli boşlukları dolduracaklardır. Osmanlı dışında ortaya çıkan ancak Osmanlıya paralel bir siyaseyt uygulayarak ortaklık kuran güçler, minyatür resminin yerini almayan ancak Osmanlı resminin peyki olarak ortaya çıkan taşra resmini ortaya çıkarmışlardır.

Duvar resimleri Batı etkisine ve Batı bakış açısına uygun yeni bir resim dalı olarak değerlendirilmektedir. Duvar resimleri belli bir toplum katına bağlı olarak ortaya çıkmışlardır. Bu kesimlerin Batı resminden ne kadar haberdar oldukları, Batı ile ne kadar yakın oldukları sorulabilir. Anadolu ve Trakya'da görülen Duvar resimleri Batı resmine geçiş veya Batı etkisinde bir resim olarak değerlendirilebilinir mi ?

Osmanlıda, sarayda çok az yerde görülen Duvar resimlerini Osmanlı devlet ideolojisinin belirtisi olarak görmek mümkün değildir. Osmanlı dışında ki gelişmeler sarayı etkilemesine rağmen bozulma sarayda değildir. Bu yüzden minyatür resminin zirveleri de vardır. Esas sıkıntı, Osmanlı kadrolarının görevlerini yapamaması karşısında devletin zaafa uğramasıdır. Artık Osmanlı sınıfı dışında devlet kadrolarına, Osmanlı olmayan unsurlar girebilmişlerdir. Ayan, eşraf gibi mahalli güçler devlet kadrolarının yerine geçerek, yönetime ortak olmuşlardır. Devletin zaafı sonucu devletin belli görevlerini üstlenen bu yerel-güçler Osmanlı değillerdir. Ancak Yönetici-Devlet kendi siyaset ve ideolojisini üretemeyince, kendi dışında çeşitli gruplar ortaya çıkarak, yerel ideoloji ve siyaset üreteceklerdir.

Yerel güçler Osmanlı yönetimine ortak olmalarına rağmen Osmanlıya muhtaç değillerdir. Kendi askeri, idari ve mali güçleri vardır. Devletin zaafı nedeni ile yerel meselelerin kişiler veya belli gruplar tarafından çözülmeye başlamasıyla bu kesimler belli bir mahalli gelenek ve otorite oluşturacaklardır. Osmanlıya ihtiyaç duymadan ayakta kaldıkları için geleneksel siyasetin ve bakış açısının dışına çıkmak istemişlerdir. Ancak Tepedelenli örneğinde olduğu gibi, Osmanlıyı aşan yeni bir siyaset, yeni bir görüş oluşturamamışlardır. Yeni bir siyaset ortaya koymasalar da varolan siyasete karşı bir itirazı belirteceklerdir. Sarayın yerine geçmeleri sözkonusu olmadığı için yaptıkları ancak sarayın taklidi olacaktır.

Yerel güçler Osmanlıyı aşamadıkları için, Osmanlıya paralel bir siyaset uygulamışlardır. Bu yüzden hem saraya yönelik olarak etkilenecekler, hem de varlıklarını sürdürmede Osmanlıya ihtiyaç duymadıkları için sarayın dışında Osmanlıya itirazı belirteceklerdir. Osmanlı düzeni yerine kendi düzenlerini koyamasalar da Padişaha karşı çıkıp yerinden edecekler, vezir kafaları alacaklardır. Ancak Osmanlıya itirazlarına karşın Osmanlı kurumuna /siyasetine karşı çıkamayacaklardır. Devletle/ Osmanlıyla rekabet etmeyeceklerdir. Osmanlıya saygı ve güven duymasalar'da Osmanlılığı inkar edemiyecekler, kapı önünde iktidar çekişmesinden öteye gidemeyeceklerdir.

Yerel-güçler Osmanlının açtığı boşluğu doldurmak için ortaya çıkmışlardır. Eriştikleri güce şahsi gayret ve becerileri ile ulaştıklarından resim anlayışlarında birlik ve bütünlük yerine bazı benzerlikler olacaktır. Bu durum, benzer koşullarda ortaya çıkmalarına rağmen, ortak kader sözkonusu olmaması ile açıklanabilinir. Bu yüzden aralarında birlik ve bütünlük oluşturacak belli bir uslup birliğine ulaşamayacaklardır. Görüşleri sınırlı olduğu için saraydan süslemeleri almakla

yetineceklerdir. Bulundukları bölgelerde kendilerini, saraydan önce, öne çıkarmak için bu resim/süsleme anlayışını konaklarından camilere taşıyacaklardır. Kendi adlarına belli bir görüşe ve siyasete sahip olmadıkları için toplumla paylaşacak veya aktaracak bir resim sözkonusu olmayacak, duvarlarda yeralan bu resimler süslemeden öteye gitmeyecektir. Çiçek, kavun, karpuz, bölge ve uyduruk İstanbul manzaraları yapacaklardır. Bu resimler Osmanlı dışında kendilerini belirtecek bir işaret, süs olarak kalacak yeni bir görüşün, yeni bir resim anlayışının gelişmesine yol açmayacaklardır. Osmanlı dışında kendi otoritelerinin damgası, işareti olarak kalacaktır. Bu resimler mahalli olarak kalacak, otoritelerinin sözkonusu olduğu bölgelerde konaklarda, camilerde yeralacaktır. Padişahın resmi tuğrası, alemeti yerine ona itirazı belli edecek duvar resmini kendi resimleri olarak kullanacaklardır. Ancak otoriteleri bütün Osmanlı için sözkonusu olmadığından selatin camilerinin süslemelerine yaklaşamayacaklardır. Geçmişte de Osmanlı kadroları ile rekabet eden unsurların muhalefet merkezleri olan tekkelerde ve tarikatlarda belli bir güç belirtisi olarak padişahın tuğra ve alemetinin dışında kendilerine ait tuğralar, resimler kullanılmıştır. Bunlar belli bir görüş belirtmemesine rağmen süs olarak tarikatların duvarlarına asılarak tarikatın kıblesi haline sokulmuştur. Sözgelişi mevleviler Osmanlı süsleme anlayışı dışında hayvan, bitki , manzara motifleri kullanmışlardır.(Evliya Çelebi'de de bu konuda kayıtlar vardır. (Aksel, 1967, s.119-121). Yerel güçlerin etkinlik kazanmasıyla bu kesimler de onlara katılmışlardır. Duvar resimleri Osmanlıya muhalefetin sözkonusu olduğu belli bölgelerle sınırlanmıştır.

Yerel-güçlerin Osmanlıyı atlayarak Batı ile ilişki kurması, üzerlerinde Batı etkinliği ve görüşü sözkonusu değildir. Doğu içinde çeşitli görüşler çeşitli anlayışlar vardır. İran, Hint, Çin saray atölyelerinde değişik resim anlayışları ile karşılaşırız. Ancak bu farklılıklara rağmen hepsi Doğu resim anlayışı içerisinde değişik uygulamalar olarak ortak bir anlayışın ürünüdür. Duvar resimlerini Osmanlı geleneksel resmin dışında olmalarına rağmen Batı resmi içinde de değildir. Bu resimler ile Doğu resim geleneği arasında bağlantı kurulabilir.

Ayanlar çok çabuk zenginlik, güç kazandıklarından belli bir birikimi ve mirası devralmaları sözkonusu olmamıştır. Ayanların çok kısa bir süreçte yerlerini almaları ve yaşam tarzlarının çok çabuk değişmesi sonucunda, ilişkileri kökleşmemiş, bu hıza uygun olarak uygulaması çabuk ve en kolay boya işleri rağbet görmüştür. Bu boyama işleri geleneksel çini,seramik, dokuma tahta oymacılığı gibi işler içinde daha az zamana ihtiyaç duyulan ekonomik ve ustalık birikimine ihtiyaç duymadan yapılacak işler olduğundan tercih edilmiştir.

Yerel güçler Osmanlı siyasetinin ve görüşünün dışında ayrı bir kol olarak kalmışlardır. Batıya yönelmeleri, Batı ile ilişki kurmaları sözkonusu olmamıştır. Osmanlının Avrupa içindeki topraklarda yaşayan Saray dışındaki Batılı/Hıristiyan yerel otoriteler güçlendiklerinde Batı ile anlaşarak bağımsızlıklarını talep etmişler, Osmanlı siyasetinden farklı Batılı bir siyaseti ve görüşü taşımışlardır. Mısır'da da bağımsızlık ile Batılılaşma hareketleri birbiri paralelinde gelişmiştir. Bahse konu olan Anadolu ve Trakya'da yerel otorite oluşturan güçler ise Osmanlıya itirazlarına rağmen Osmanlı siyasi çercevesi içinde ayrı, güdük bir kol olarak kalmışlardır. Batı ile en az yakınlık kuran kesimlerdir. Osmanlının belirsizlik döneminde ortaya çıkarak, Batılılaşmaya geçiş değil ama Batılılaşmaya zemin hazırlamışlardır.

Duvar resimleri Osmanlıya bir itirazı gösterir. Ancak bu itiraz geçerli olmamıştır. Osmanlıyı Batılılaştırmaları veya öncülük etmeleri bir yana, bu itirazın sahipleri Batılılaşmayla siyasi olarak ortadan kalkmışlardır. Osmanlılık dışında yeni bir siyaset olarak veya geleneksel Osmanlı siyasetinin ve resim anlayışının karşısına Batılılaşma çıkarılmıştır. Yerel güçler bu gelişmelerin ve değişmenin dışında kalmışlardır. Diğer bir deyiş ile yerel otoritelere Batılılaşmanın öncülüğünün verilmesi mümkün değildir. Batılılaşma belli bir toplum kesimine ait değildir, sarayın girişimidir. Sonradan Batılılaşmaya veya Batı resmine zemin hazırlayan çevreler arasında da bu kesimlerin bir rolü yoktur. Aksine Osmanlı içindeki etkinlikleri ve varlıkları Batılılaşma ile birlikte ortadan kalkacaktır.

Osmanlı dışı unsurların Osmanlının içine sızabildiği gibi yerel güçlerde Osmanlıya sızabilecektir. Ancak Duvar resimlerinin güdük kalması gibi Osmanlı dışı kalacaklardır. Batı resminin ortaya çıkması ancak 19.yy.da geleneksel Osmanlı siyasetini reddeden kişilerin ve kadroların sarayda oturmaya başlamasıyla ortaya çıkabilecektir.

TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA: BATILILAŞMA BİR ZORUNLULUK MU ?

Daha önceki bölümlerde Türk resminde Batı etkisi ve görüşünü Batı resim serüveni paralelinde ele alma çabalarını tartıştık. Ancak söylenenlerin tersine biz 19. yy.'da Batı resmini alırken Batı Doğu resmine yönelmiştir. Eğer söylendiği gibi Türk resminde gelişmeler ve değişmeler Batı paralelinde olmuş olsaydı Batı resmi Doğuya yönelirken bizim Batı klasik bakış açısını almamamız gerekirdi. Bizim Batı klasik resmini aldığımız dönemde Batı resmi klasik bakış açısını bırakarak modern resim olarak adlandırılan resmi yapmaya başlamıştır.

19. yy. öncesi Türk resminde Batı etkisi, Batıya yönelme Batı paralelinde teknik sızmalar ve deneylerle sınırlanırken, 19. yy.'da Batı resminin minyatür resminin yerini alması Osmanlı açısından bir kültür ve uygarlık sorunu olarak tartışılmaktadır. Türk resminin Batılılaşmasını tarihlendirme ve değerlendirmelere rağmen esas meselede birleşilmektedir. Amaç, değişik görüşlere rağmen Batı dünya görüşünün ve uygarlığının tek geçerli yol olduğu, resimde Batılılaşmanın zorunlu olduğu görüşünün temellenmesidir. Bu konudaki tartışmaları, Türk resminde Batılılaşma meselesinin tarihsel zorunluluk açısından açıklanması olarak, ortak bir başlık altında toplamamız mümkündür.

Bu bölümde önce bu görüşleri ele alarak tartışmaya çalışacağız. Amacımız Batı resim serüvenine ve görüşüne katılmamızın bir zorunluluk sonucu ortya çıkıp çıkmadığı, görüşümüzü zenginleştirip derinleştirmesinin sözkonusu olup olmadığının ortaya koyulmasıdır. Batı resim tarihini Doğu resmi ile beraber ele alırken, tartışılan dönemlerde Batı resim tarihinin ve bilincinin Batıya özgü olayların, ortamın ve koşulların sonucu ortaya çıktığını görmüştük. Mesele kimin daha iyi resim yaptığı kavgası değildir. Meselemiz, Batı bakış açısının Doğudan farklılığı üzerinde durarak, Batı resmini alıyoruz, görüş açımızı zenginleştiriyoruz derken görüş açımızın kısırlaşmış olmasını açıklamaktadır.

Geleneksel minyatür resminin terkedilmesi, Batı bakış açısının alınması meselesinde Batı resmine ve görüşüne üstünlük verilmektedir. Türk resminde Batılılaşma hareketi çağdaşlaşma, yenileşme, Batılılaşma, Avrupalılaşma, medenileşme gibi bizim dışında kaldığımız, ancak ulaşılması gereken farklı bir dünya görüşü, kültür ve uygarlık değişimini ifade eden kavramlarla tanımlanmaktadır. (Bu konuda ktap adları bize bilgi verir).

Batılılaşmanın zorunlu gösterilebilmesi için Batı sanat bilincine ve serüvenine bazı üstünlükler verilmesi ve bunların olumlu olması lazımdır. Yine bizim açımızdan belli çıkarlarımızın sözkonusu olması lazımdır. Batı bakış açısının ve serüveninin üstünlüğünün ve olumluluğunun gerekçesi evrensel, ileri bir aşama olmasıyla açıklanmaktadır. Tartışma buradan açılacaktır. Biz öncelikle Batı dünya görüşü ile serüveninin üstünlüğü ve evrenselliği görüşü üzerinde duracağız.

19.yy.'da Batı dünya egemenliğine ve üstünlüğüne dayanarak dünya egemenliğinin sonuçları olan dünya görüşü ve bakış açısını en üst-ileri aşama olarak evrenselleştirmiştir. Batı resminin bakış açısı ve gelişme çizgisi evrensel ilan edilmesine rağmen bizim bulunduğumuz konumda eksiklikler sözkonusu olacaktır. Batı resmi Batının kendinde bulunan üstünlükler nedeniyle kendi içinde aşamalar yaparken, Doğu resmi Batı resmini izleyemeyecektir. Bu yüzden bir yandan müzikte olduğu gibi minyatür resmi eşsiz bulunup yüceltilecek, diğer yandan Batı resmi, müziği karşısında olumsuz, eksik bulunacak, evrensel/ileri Batı sanatına ortaklığın gerekliliğinden bahsedilecektir.

Gerçekte Batı resmi 19.yy.da geleneksel bakış açısını terkedip Doğuya yönelirken, bizim geleneksel minyatür resim bakış açısını terketmemiz Batı resmine ve serüvenine ortaklığa koşulmamız, zorunlu, ileri- üstün bir aşama olarak sunulacaktır.

Batının kendi zenginliğinin ve dünya egemenliğinin kaynağını Doğuyu katmadan açıklama çabaları nedeniyle Batı kendi gelişme çizgisini ve dünya görüşünü katagorileştirerek, bu şemayı bilimsel, tek genel geçer yol ilan etmiştir. Ancak evrensellik iddiasına rağmen Batı dışı toplumların farklılığından, bu gelişmeyi izleyemediğinden bahsederek dünyayı Batı ile sınırlayacaktır. Batı dünya görüşü ve gelişme çizgisi, Batının evrensellik iddialarına rağmen gerçekte yalnız Batıyı kapsayacak, Batı kendisini evrenselleştirecektir. Bu yüzden Türk resminin Batılılaşması meselesi tarihsel zorunluluk temelinde kültür ve uygarlık sorunu olarak ele alınacaktır. Ancak böylelikle dünyaya katılabileceğiz. Evrenin dışında kalmamak için Doğu / minyatür resminin Batılılaşmaktan başka çaresi kalmayacaktır.

Batının evrensellik iddialarına rağmen Batının kendi kimliğinden, dünya egemenliğinden vazgeçmesi sözkonusu değildir. Batı kendini ve dünya egemenliğini evrenselleştirmektedir. Batı dışı toplumlar Batılılaşmayacak ancak Batı egemenliği ve denetiminde Batı egemenlik ilişkilerine katılacaklardır. Batı ile olan farklılıklarını, Batı dışı toplum olma özelliklerini koruyacaklardır.

Batıdışı toplumlar Batıdan farklı tanımlanmasına rağmen Batı gelişme çizgisi ve bakış açısı evrensel, tek geçerli gelişme yönü ve modeli olunca Batılılaşma zorunlu olacaktır. Batı tarihin ve toplum bilincinin oluşumunda kendisine tarihin baş aktörü rölünü verirken, Batıdışı toplumlar figüranlık yapacaktır. Batılılaşmanın siyasi karşılığı Batının 19.yy.'da Doğuya verdiği rolü gösteren Oryantalizm, Azgelişmişlik, Kapitalist olmayan yol, Modernleşme gibi kuram ve modellerle işaretlenir. Batılılaşma zorunlu, tek yön olarak gösterilerek, Doğu bakış açısı ve değişme çabası Batı güdümüne ve yörüngesine sokulmaktadır. Bu görüşler paralelinde resimde de oluşturulan Batı merkezci açıklama çabalarının ortak- ana çerçevesi ve amacı Batı sanat bilincine ve uygarlık serüvenine ortaklık koşulmasıdır. Batı resmi ve serüveninin tek ölçüt yapılması ile gerçekte Batı kendi görüş açısını evrenselleştirmektedir. Doğu sürekli bu evrenin dışında kalacaktır.

Batı bakış açısının ve gelişme çizgisinin evrenselleştirilmesi ile gerçekte Batı dünya egemenliğini ve bakış açısını yeryüzüne yaymaktadır. Batı dışı toplumların toplumsal bilincinin oluşturulmasında ve yaygınlaştırılmasında egemen olarak toplumsal olay ve ilişkilere yön vermeyi, denetlemeyi, kendi egemenliğini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Özetle, Batı dünya egemenliğini evrenselleştirirken, dünya görüşünü ve bakış açısını da evrenselleştirecektir.

Batı 19.yy'da dünya egemenliğini yürütürken karşılaştığı sorunlara çözümü kendini evrenselleştirerek bulmuştur. Batının dünya egemenliğini evrenselleştirme çabalarının Batı dışı toplumlar için getirdiği sorunlar olacaktır. Bir yandan Batı dışı toplumlar kendilerinde eksiklikler bulurken diğer yandan Batıyı kaynak- model alacaklardır.

BATININ EVRENSELLELTİRİLMESİ : TÜRK RESMİNDE BATILILAŞMA SORUNUNUN DEĞİŞTİRİLMESİ

Batı resim anlayışı ve serüveni evrensel kabul edildiğinde Batı ve Batılılaşma tartışılmadan, tartışma konusu Batı resim aşamalarının niçin Osmanlıda gerçekleşmediği olacaktır. Buna bağlı olarak, toplum olarak eksikliklerimizden, Batıya benzememekten kaynaklanan sorunlar öne çıkarılacaktır. Gerçekte sorun olan Batılılaşma sorunların çözümü olacaktır.

Batı bakış açısına ve gelişme çizgisine evrensel, öncü rölü verildikten sonra mesele bizim buna niçin ayak uyduramadığımız olacaktır. Batı bakış açısı ve resim serüveni tartışılmadan Doğu resminin Batı yönünde aşama yapmaması, Batıyı izlememesi Doğunun/Osmanlı'nın kendisinde bulunan eksikliklerle açıklanacaktır. Doğu toplumlarının sorunu Batı toplumlarına benzememesi ile açıklanacaktır. Gerçekte Doğu toplumlarının sorunu olarak gösterilen Batıya benzememek Batı konumu ve rolü karşısında bizim yerimiz açısından bir anlam ifade ediyor. Ancak bizden konumumuzu değiştirmeden ilişkilerimizi değiştirerek Batılı değil ama Batıcı olmamız istenmektedir.

Batılılaşmanın zorunlu, tek geçerli yön olduğu görüşünü temellendirmek için özellikle yaygın bilinci oluşturan lise ve akademi sanat tarihi kitaplarından başlayarak belli sorular sorularak bu görüşe uygun cevaplandırılacaktır. Öncelikle Batı resminin yaptığı aşamaların niçin Osmanlı'da gercekleşmemiştir ? 19.yy.'a kadar Osmanlı Batı sanat bilinci ve serüveninden niçin uzak kalmıştır ? 19.yy.'a kadar Batı resmine ilgisiz kalmamızın sebebi nedir? soruları Batılılaşma açısından cevaplanacaktır. (Toprak 1985, S.272). Gerçekte bu tartışma ve açıklamaların amacı Batı dünya görüşüne ve uygarlığına yönelmemizin gerekçesini oluşturmaktır.

İslamiyet ile sınırlanan geleneksel minyatür resim anlayışı resmin Batılı yönde aşama yapamamasının nedeni olarak gösterilecektir. Ancak resmin gelişmemesinde İslamiyet sorun olarak görülmesine rağmen, Batı resmini alırken dinimizin değişmeden kafa yapımızın, dünya görüşümüzün değişmesi gerekliliğinden bahsedilecektir. Batılılaşma bir kültür ve uygarlık sorunu olacaktır. (İbşiroğlu, Eyüboğlu, 1955).

Batı sanat bilinci ve serüveni tek genel geçer, evrensel, gelişme ve değişme yolu olarak gösterildiğinden Batı resmine yönelik değişmelerde kaynak- model olacaktır. Bu yüzden Türk resminin Batılılaşması medenileşme, modernleşme, çağdaşlaşma kavramlarıyla ifade edilecektir. Türk resminin Batılılaşmasına konu olan çalışmalar Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi başlıklar taşımaktadır. Batı bakış açısı evrensel, ileri aşama olarak gösterildiğinden bunun dışında kalan bakış açısı ve resim serüveni yok sayılacak veya geri, dini çağdaş olmayan, ilkel anlayışlar olarak horlanacaktır. Bu anlayış Cumhuriyet sonrası resmi siyaset ve kültür politikaları ile çakışır. Resmi görüş olarak eğitim programlarına girerek yaygın görüşü oluşturacaktır. Türk resmi Batılılaşma ile başlatılacak, Batılılaşma öncesi resim sanatı yok sayılacaktır. (Sanat tarihi cami mimarisi ile sınırlanır).

Batının 19.yy.'da üstünlüğü, dini görüşün biçimlediği toplumun çözülmesi, sanayileşme, şehirlerde yeni bireyin ortaya çıkması ile açıklanmasına rağmen bizde bu gelişmeler Batılılaşmayı hazırlamayacak, ancak Batılılaşma ile mümkün olacaktır. Bu ilişkiler ve değişmeler ancak Batı ile bağlantılı olarak ortaya çıktığı için öncelikle devletin Batılılaşması gerekecektir. Batılılaşma Batının ileri, evrensel olarak görülen ekonomi, teknoloji, kültür ve sanat, hukuk, kurumsal modellerinin ve değerlerinin uygulanması olacaktır. Bu yüzden resimde Batılılaşma Osmanlı ile başlatılırken, çağdaş resim tarihi olarak bir ayırım daha koyarak, Çağdaş resim tarihi yeni T.C. ile başlatılacaktır. (Taansuğ, 1986, s.157).

Batı ortak kaynak model/yöntem olduğuu için Batılılaşma konusunda da tartışma Batılılaşmanın kendisi değil Batılılaşmanın sözcülerinin kim olduğu, taşıyıcıları ve dayanakları konusunda çıkacaktır. Bu konuda farklı iki açıklama olacaktır.

Birincisine göre, Batılılaşma yerel-ulusal çağdaş dinamiklerin evrimi ile ortaya çıkacaktır (Tansuğ, 1986, s.364). Diğerine göre, Doğu toplumu olmamızdan kaynaklanan sorunların çözümü için Batılılaşmanın tepeden inme ve aktarma olarak ortaya çıktığıdır. (Kuban, 1970, s.246-248). Böylece Batılılaşmanın öncüsü ve taşıyıcısı olarak, belli kesimler öne çıkarılacak, Batılılaşmadaki öneminden, görevlerinden bahsedilecektir. Sözgelişi Burjuvazinin, askerlerin , ilerici güçler olarak aydınların öne çıkarılması gibi. Bu esas açıklamaların dışında, bu açıklamaların çeşitli versiyonları, birbirlerini kapsayanları da vardır. Batılılaşma aynı zamanda sorunlarımızın çözümü olarak sunulacaktır.Batı ile olan sorunlarımızda Batılılaşmanın çözüm olarak seçilmesi en büyük açmaz olacaktır.

Batılılaşma yerel-ulusal çerçevede kalınarak bir uygarlık değişimi, bir uygarlık modelinden ileri bir başka uygarlık modeline geçiş modeli olarak ele alındığında gerçekte Batılılaşmanın dayanakları ve taşıyıcılarına verilen farklı rollere karşılık Batılılaşma tarihsel bir zorunluluk olacaktır. İleri, üstün bir aşama olarak gösterilen Batı dünya görüşüne ve serüvenine katılmamız açısından Batı ortak, kaynak model olacaktır. Batılılaşma ile bizim geleneksel kültürümüzde olmayan ve üretilmesine de imkan olamayan Batı düşüncesi, beğenisi, tekniği ürünlerini Batıdan her yönüyle öz ve biçim olarak ithal veya kopye etmekten bahsedilecektir. (Kuban, 1970, S.248). Ancak Osmanlı inkar edilirken, yerel- ulusal özelliklerimizi koruyarak, İslami inanç alanından ve uygarlığından Batı uygarlık alanına geçeceğiz. Batılılaşmada gerçekte bulunduğumuz konum ve tarihsel kimliğimiz önemli olduğu için Yerel-ulusal özelliklerimizi kaybetmeden evrensel, ileri bir aşama olarak gösterilen Batı uygarlığına katılmamızdan bahsedilecektir. Ancak Batılılaşma ile konumumuz değişmeden ilişkilerimiz değiştirilerek Türk toplumunun kimliği zorlanacaktır.

Batılılaşmanın dayanağı (sanayileşme, teknik, üretim, devlet) en azından kaynak model olarak dışarıya bağlanmıştır. Sözgelişi Batının bizi kendinden farklı olarak tanımladığı az gelişmişlik, endüstrileşme süreci gibi kavramlar belli bir ölçüyü ve bağlantıyıda ifade etmektedir. Yerel- ulusal güçler kendi çıkarlarını Batıya bağladıklarından, Batının sözcüsü ve taşıyıcıları oldukları gibi Batılılaşma ile emperyalizm arasında da ilişki kurmak mümkündür. Sözgelişi Batılılaşmada sanayi veya üretim temel dayanak olduğu gibi aynı zamanda emperyalist ilişkilerin de dayanağıdır.

Batılılaşmanın taşıyıcıları ve dayanakları olarak başlangıcta belli bir toplum kesiti bütün toplum adına alırken yeni T.C. ile Batılılaşmanın temelini, İçeriğini ve çerçevesini Ulusal/Türk toplumu oluşturacaktır. (Tansuğ, 1986, s. 234). Batılılaşmada her yönü ile Batılılaşmadan, yeni sentez gerekliliğinden bahsedilecektir. Mesele kültür ve uygarlığın yaygınlaştırılması, kitlelerin bir güzel eğitimden geçirilerek Batılı yönde değişmesi olacaktır. (Tansuğ, 1986, s.158). Böylece Batılılaşmanın belli bir kesit yerine toplumsallaştırılması sözkonusu olunca bunun şartı ve dayanağı çağdaş - ulusal devlet olacaktır. Batının bize yüklediği göreve, Batı serüvenine her yönü ile yeni T.C. devleti ile soyunacağız. Batılılaşma devlet programı olacaktır. Bunun için toplu, köklü değişikliklerden bahsedilecektir. Bu yüzden resimde Batılılaşma 19. yy.'dan itibaren başlatılmasına rağmen resimde çağdaşlaşma, özgür, halkçı, laik resim esas olarak yeni T.C. devletinin serüvenine bağlanacaktır. (Berk, Özsezgin, 1983, s.9).

Batılılaşmanın kaynağının Batı olması nedeni ile evrensel güçler ile yerel- ulusal güçlerin aralarındaki ilişkide öncelikler, tercihler, çıkarlar, sorunlar ve çözümler açısından tartışması yapılacaktır. Evrenselden mi yerel, ulusal olana veya ulusaldan mı evrensele gidileceği tartışılacak giderek

Batılılaşmanın dayanağı olarak gösterilen yerel- ulusalın kendisi kenara atılarak kaynak model ve pazar Batı ile bütünleşmek olduğuna göre gerçek sanat evrensel/ Batı örneğine göre yapılan sanat olacaktır. 1933'de ortaya çıkan D Grubu evrensel olunmadan yerel- ulusal olunamayacağını söyleyecektir. Veya en fazla estetik, bakış açısı ve sanat açısından Batılı, duygu ve icra açısınadan yerli-Türk olmamızdan bahsedilecektir. Sonuçta önerilen bireysel yaratıcılık ve özgürlükten bahsedilmesine rağmen Batı resim örneğine uygun bir resimdir. Bu yüzden resmin toplumsal fonksiyonu, belli bir yaşam üslubu yerine değerlendirmede işçilik, samimiyet aranacaktır. Böylece Batıya dersimizi iyi öğrenip öğrenemediğimizi, içtenliğimizi kontrol ettireceğiz. Folklor, köy temaları da dahil bu çabaların yöneldiği, yerleştirileceği yer, hiçbir zaman aralarına almasalar da Batı-evrensel sanat pazarı olacaktır. (Güvemli, 1987, s.54).

Bizim bütün yönleri ile Batı serüvenine koşulmamıza rağmen ancak Batının bize izin verdiği kadar ve yüklediği rol kadar bu serüvende yer alacağız. günümüzde resimde Batı tarafından kabul edilmenin ölçütü Batı resim pazarında alıcı-satıcı olarak yer alabilmek olduğundan 19.yy.'dan bu yana hatta daha öncesinden Batılılaşma sözkonusu edilmesine rağmen hala günümüzde bile Batılılaşma sürecinden veya Batı paralelinde gelişen Türk resminden sözedilecektir

Batıcı Türk resminin durumu, Batının bize verdiği yere ve role uygundur. Batının siyaset değişikliklerine göre ressamlarımız da Batının bize bir yer vermesinin yılmaz bekçisi olacaktır. Batının fırsat düştüğünde bize verdiği role ve göreve hevesli olunacaktır. Bu bekleyişte Batı paralelinde siyaset/sanat değişikliklerini izleyerek kendilerini hazır tutacaklardır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki bütün bu tersliklerin çıkması Batının evrensel olmamasından kaynaklanmaktadır. Ancak Batı evrensel olmamasına rağmen kurduğu egemenlik ilişkisi evrensel çaptadır. Batılılaşarak Batı egemenlik ilişkileri içinde yer almaya çalışırken Batı egemenliği yaygınlaştırılmaktadır.

19.YY. TÜRK RESMİNİN BATIYA YÖNELMESİ VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

Türk resminde Batılaşma 19.yy.'da Osmanlı'nın da devlet olarak Batılılaşması ile başlamıştır. Bu yüzden resimde Batılılaşma olayını ele alırken ikisinin birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu ele alış biçiminin 19.yy. Batı açısından da özelliği olacaktır.

19.yy.'da Türk resmi geleneksel Doğu resim anlayışını terkedip Batıya yönelirken, Batı Doğu resim anlayışına yönelmiştir. Batının klasik bakış açısını bıraktığı bir dönemde bizim Batının sınırlı bakış açısını görüşümüzü zenginleştirdiği gerekçesi ile almamız ilginçtir. Batı resmine yönelmemizin, Batılılaşma bilincine katkıda bulunduğu ve görüşümüzü zenginleştirdiğinden bahsedilmektedir (Berk, 1983, s.9).

Batı resmini almamız yalnız resim ile ilgili bir olay olmayacaktır. Batı resminin duyarlığımızı geliştirdiği, sezgi ve gözlem gücümüzü artırması, kültür ve bilincimizi olumlu olarak etkilemesinden bahsedilecektir. (K.İskender, Esin Dal). Hatta Batı resmi ile düşüncemizin önündeki en büyük engellerden birinin kalktığından bahsolunmaktadır. Bu yönü ile Osmanlı ve Cumhuriyet devrimlerinin bir parçası olarak görülecek, özellikle laiklik ile bağ kurulacaktır. (Eyüboğlu, 1972, s.2-3; Daal, Yıllık 12, 1982, s.10).

Ancak Batının 19. yy.da geleneksel bakış açısını bırakınca İslamiyet ile resim arasında kurulan ilişki tartışılmadan, resmimizin Batılılaşması açısından belli avantajlarımızın olacağından sözedilmektedir. (Yetkin, Sunuş, 1980, s.16). Geleneksel resmimize ait bakış açısı ve dünya görüşü sözkonusu edilmeden, modern resim ile kilimler ve karagöz figürlerinden kaligrafi örneklerine kadar biçimsel bağlantı kurulacaktır. Böylece eski resim anlayışımız Batı resmine katılmamız açısından değerlendirilecektir. (Eyüboğlu, İbşiroğlu, 1972, s.9). Bu resmi Batıya yönelerek Batıdan öğreneceğiz. 1954'de Kuyucu Murat Paşa Medresesinde açılan sergiye katılan yirmi Türk ressamı yayınladığı bildiride geçmiş sanat geleneğinin yeni Batı sanatını yadırgamayacağı belirtilmiştir. (Tansuğ, 1986, 246). Bu sanatçılar içinde Kuzgun Acar, Adnan Coker , Nuri İyem gibi resmi Batıya giderek öğrenen sanatçılar bulunuyordu. Geleneksel resim sanatına biçimsel olarak dışardan Batı gözü ile bakılacaktır. Modern resim ile kurulan bu ilişki giderek sokak işlerine dönme, sokak işlerinden etkilenme olarak anlaşılacaktır.

Bu konuyu alırken meselemiz belli bir teknik üstünlük, alıntı meselesi değildir. 19.yy.'da Osmanlı Batılılaşma ile çok zengin görüş açısından vazgeçmiştir. Batı bakış açısı ile görüşümüzü zenginleştireceğiz diye gerçekte ön gürünüşü, görüntüyü yakalayıp meselenin birden cok yönünü görmemize, aslını anlamamıza imkan veren Doğu bakış açısını terkediyoruz. Batı Doğu resim anlayışına yönelirken bizim klasik Batı bakış açısına yöneleceğiz. Cumhuriyet döneminde eski resmimizi Batılılaşmanın bir parçası olarak, Batı resmi olarak alacağız.

Türk resminin değerlendirilmesinde temel sorun ve en önemli temel değişme evresi Batılılaşmadır. Batılılaşma meselesi ancak Osmanlı üzerine sürülecek görüşlerle bir açıklığa kavuşur. Bu yüzden Türk resminde Batılılaşma hareketi konusunda önerilen tarihçeler sorunun ele alış biçimini ve açıklamaları içermektedir. Osmanlıya bakış açısına uygun olarak Batılılaşmanın başlangıcı konusunda farklı tarihçeler, görüşler öne sürülecektir. Sözgelişi Batı gelişme çizgisinin üstünlüğü açısından ele alındığında Fatih devrinden itibaren engellenen bir Batılılaşmadan bahsedilecektir. Ancak Batının askeri üstünlüğü veya teknik üstünlüğü karşısında Batılılaşma tarihlendirildiğinde Lale devrinde veya 19.yy.'dan itibaren devletin Batılılaşma siyaseti ile birlikte Batı resmine yönelme öne çıkacaktır.

Türk resminin Batılılaşması tartışması Osmanlının Batılılaşma siyaseti ile iç içe, Batılılaşma siyasetinin bir parçası, gereği olarak tartışılmaktadır. Resimde Batılılaşma, Batılılaşma hareketinin desteği olarak Batı gelişme çizgisine ve dünya görüşüne ayak uydurma çabası olarak görülecektir. Bu yüzden bir kültür ve uygarlık sorunu olarak ele alınmaktadır.

Batı 19.yy.'da Doğu resim anlayışına yönelirken biz niçin sınırlı Batı Bakış açısını alıyoruz? Bize göre bu olayı daha değişik bir açıdan, Osmanlı'nın genel Batılılaşması içinde ve dünya siyasetinde Osmanlı'nın rolünün değişmesi ile açıklayabiliriz. Bu değişikliğin bazı özellikleri olacaktır. Bu bölümde bu özelliklerin üzerinde duracağız.

1 - Batılılaşma : Osmanlılığın İnkarı, Batı yandaşlığına Soyunma

Türk resminin Batılılaşmasını genel Batılılaşma içinde değerlendirmek lazımdır. Ancak Batı resminin alınması Batılılaşma siyasetinin bir parçasını teşkil edecek biçimde bir dünya görüşü değişikliği olarak ele alınabilinir mi? Bize göre Osmanlı Batıya yönelirken Batı dünya görüşünü benimsemesi söz konusu değildir. Osmanlı'nın Batı resmi ile ilgisi teknik düzeyde kalmıştır. Ancak böylelikle 19.yy.'da Batı resmi Doğuya yönelirken Osmanlı'nın niçin Batı resmi gelişmelerini izlemediği de anlaşılacaktır.

Osmanlı Batıya yönelirken Batı bakış açısını paylaşması, o dönemin gelişmelerine ortak olması sözkonusu değildir. Batı dünya görüşüne ve serüvenine diğer bir deyiş ile Batının Doğu soygununa ortaklık ancak Batı ile aynı çıkarlara sahip olmakla ve meselelere aynı noktadan bakmakla mümkündür. Osmanlı'nın Batılılaşma siyasetine rağmen Batı dünya görüşüne yaklaşması/ katılması sözkonusu olmamıştır. Ancak Batılılaşma ile devlet Batı siyasetine yandaşlık edecek, Batıcı olacaktır.

Osmanlı meselelere Batı bakış açısı ile de bakmamıştır. Batılılaşma meselesi Batı gibi sömürgeci olmaya çalıştık fakat beceremedik meselesi de değildir. Osmanlı'nın Batıcılaşmadan amacı kendi başına soygun çareleri araştırmak veya Batı ile işbirliğine giderek Batı soygunundan payalmak değildir. Bunu akıl da etmeyecek aksine soygun yerine kendi hazinesinden para verecektir. Zaten dünyayı sömürecek gücümüz de olmadığından Batılı gibi olmanın imkanı da yoktur. Ayrıca bunun niçin sömürmedik, katliamlara katılmadık, Batı bakış açısına sahip olmadık diye eleştirilecek bir yönü de yoktur.Osmanlı'nın Batıya yönelmesine rağmen Batı bakış açısını alması sözkonusu değildir. Osmanlı Batılılaşmasına rağmen, Batılı olmamış ancak Batı yanlısı bir siyaset uygulayarak, Batı yandaşlığı yapmıştır.

Batılılaşma Batının dünya sömürüsünde yer almak için değil, devleti kurtarma, toparlama sorunu olarak yönetici devletin seçimi olarak ortaya çıkar. Batılılaşma Batının veya iç dinamiklerin zorlaması sonucu ortaya çıkmamıştır. Devlet asli görevi olan Doğunun sözcülüğü ve savunulması görevini yürütemeyince Devlet zaafa uğramıştır. Osmanlı Doğuya ait yeni siyaset öneremeyince çözüm için alternetif olmamasına rağmen Batılılaşmayı seçmiştir. 19. yy. da Batılı devletler arasındaki cekişmelerden yararlanarak, Batılı devletlerden biri veya birkaçı ile diğerlerine karşı işbirliğine dayalı bir siyaset uygulayarak devletin varlığını korumaya çalışacaktır.

Batı yandaşlığına İlk defa 3. Selim daha veliahtlığı sırasında Fransa kralı ile mektuplaşarak soyunmuştur. Padişah olunca kralla kurduğu bu ilişkiyi Fransa Devriminden sonra da sürdürecektir. Kendisinden sonra gelen veliahtler ve padişahlarda Batıdaki siyasi gelişmelere göre işbirliği yapacak devletleri belirleyeceklerdir. Batılı devletler ile askeri ve syasi sonuçları olan anlaşmalara gireceğiz. Değişik Batılı devletlerle dostluk anlaşmaları imzalayıp, ilk defa Batılı devletlerin orduları ile beraber diğer bir Batılı devlete karşı savaşa gireceğiz. Osmanlı Batıya yaklaştıkça eldeki bilgiler yetersiz kalmış daha çok bilgi edinmesi gerekmiştir. Avrupanın siyasi çekişmelerini izlemek, Batı diplomasisini takip etmek, askeri güçleri hakkında bilgi sahibi olmak ve bu çekişmelerden yararlanmak için Batıda sürekli elçilikler bulunduracaktır. Osmanlı 19.yy.'dan itibaren Batıcılaşma yönünde Batılı ittifaklara katılmaya çalışacaktır. Devlet kendini Batı yandaşlığına uygun olarak yeniden düzenleyecektir. Yeni siyasete uygun olarak devletin Batıcı kadrolara ihtiyacı olmuştur. Ordu da bu işbirliğine uygun olarak yeniden düzenlenecektir. II.Mahmut döneminde eski ordunun kırılması ile Batılılaşma siyaseti hız kazanmıştır. Yeni ordu Batıcılaşma siyasetinin dayanağı olarak Batılılaşmanın sürekliliğini sağlayacaktır. Batılılaşma devletin kendi sorunlarına çözüm bulmak için uygulamaya konulan bir siyasetdir. Bu yüzden Batıcı siyaset yönetici-devlet ile kapıya aday olanlarla sınırlanacaktır. Toplum bu siyasetin dışında kalacaktır. Osmanlıda ilk defa Doğulu toplumda Batıcı siyaset ayrılığı ortaya çıkmıştır. Bu toplumun kimliğini zorlamaya neden olacaktır.

Batılılaşma Osmanlının kendi siyasi seçimidir. Ancak Osmanlı Batılılaşmayacak, Batı yanlısı bir siyaset uygulayacaktır. Bu nedenle Osmanlı Batı dünya görüşüne ve egemenlik ilişkilerine ortaklık amacı gütmemiştir. Bu bize 19.yy.'da Batı klasik resim tekniğini alırken niçin Batı dünya görüşünü ve Batı resminin gelişmelerini izlemediğimizi de açıklar. Batı resmi ile ilişkilerimiz belli bir dünya görüşü sözkonusu olmadan belli bir teknik uygulama, taklit düzeyinde kalmıştır. Gerçekten Batı bakış açısına veya Batı resim serüvenine ortaklık/ katılma sözkonusu olsaydı Osmanlı 19.yy.'da Batıda ortaya çıkan yeni dünya görüşüne ve yeni resim anlayışına (Empresyonizm ve sonrası) ilgisiz kalmazdı. 19.yy.'da Batı Doğuya yönelirken biz ters bir işle Batının aşmaya çalıştığı resim anlayışını alacağız. Batı geleneksel resim anlayışını inkar etmeye başladığında biz bu resmi önemli sayıp getireceğiz. Türk resminin Batılılaşmasında Batı resminin gelişme ve değişikliklerini izlememiz sözkonusu olmayacak, yine Batının dünyaya bakış açısından uzak kalacağız. Batıcı resim anlayışı taklit/ kopye düzeyinde, yüzeysel olarak Batı klasik tekniği ile sınırlanacaktır.

19. yy.da Batı dünya görüşünü ve bakış açısını almadığımız gibi düşünce hayatında da Batıdaki gelişmeleri izlemek sözkonusu olmamıştır. Düşünce hayatında da resimde olduğu gibi gerilik vardır. Sözgelişi aynı dönemde Batı bütün Avrupa'yı sarsan komün olayları içinde olmalarına ve Avrupa'yı sarsan hareketliliklere sahne olmasına rağmen Osmanlı'dan Avrupa'ya eğitim için gönderilen aydınlar bu hareketlere ve ileri sürülen görüşlere ilgi duymamışlardır. Batı ile ilgimiz Fransa üzerinden olmasına ve öğrenciler gönderilmesine rağmen bu dönem Fransa'sında ortaya çıkan ve tartışılan komün olaylarının, veya Marksist tartışmaların önemini anlayan ve bize aktaran çok az kişi vardır. Voltair, Monteskiyo'nün görüşleri önemli gösterilerek bize satılmıştır. Gerçekte dönemlerinde önemli olan bu kişiler artık Batıdaki tartışmaların gerisinde kalmışlardır. Batıdan aktarmaların yoğunlaşmasına rağmen bize 19.yy.'ın ikinci yarısındaki tartışmaları değil, 1789'daki görüşleri vereceklerdir. Aktarılan bu bilgiler lise kitaplarındaki yüzeysel bilgilerdir. Sosyalist tartışmalar lise kitaplarında bulunmadığı için bize aktarılamayacaktır. Yeni bir siyaset, yeni bir görüş sözkonusu olmadığı için yüzeysel görüşlerle yetinilecektir.

Batıdaki gelişmelere parelel olarak Batı ilişkilerini çok yönlü ele alırken bakış açısını değiştirmiştir. Bize aktarılan Batı resmi, akademilerde öğretilen artık aşılmış klasik resim anlayışıdır. Batı bakış açısının, dünya görüşü alınmadığı gibi tam ve doğru olarak aktarılması bile sözkonusu olmamıştır. Batı dünya görüşünün aktarılmasında lise kitaplarındaki bilgiler ile sınırlanmamız gibi resimde de önemini yitirmiş akademik resim anlayışının dışına çıkılamıyacaktır. Bize bakış açısında derinlik/ perspektif diye görüntüde kalan yüzeysel gerçekliği aktarılmıştır. Batı resmini görüş açısını benimseden belli bir teknik anlayış olarak alacağız. Bu yüzden bize öğretilen Batı resmine uymadığı için Cumhuriyet sonrasında Batı modern resmini alırken alay edilecektir.

Osmanlı Batı resim anlayışını alırken gürüşü zenginleşmek bir yana görüş açısı sınırlanarak, kısırlaşmıştır. Osmanlı'nın o zamanki konumu ve rolü de bizim çok yönlü bakış açısına sahip olmamamızı engellemiştir. Marksist tartışmaların veya Batı resminin Doğuya yönelmiş olmasının önemi anlaşılmış olsaydı belki günümüzün tartışmaları da farklı düzeyde olurdu. Ancak Batıdaki tartışmalara katılmayışımız sözgelişi, Volter yerine Marx'ın farkına varılmaması, aptallığımızdan değildir. Bizim o dönemdeki durumumuzda konuyu başka türlü görmemizi engellemiştir. Batının bize verdiği rol ile sınırlandığımız gibi, kendimize biçtiğimiz rol ve konumumuz da başka bakış açısını engellemiştir. Osmanlı Batı ile ilişkilerini Batı yandaşlığı ile sınırladığında kendi görüş açısınıda sınırlamıştır. Batının dünya egemenliği meselesinin özünü, önünü ve arka planını göremeyeceğiz. Batı dünya egemenliğine müdahale edecek gücümüz yoktur. Batı siyesetini oyunlarını anlayacak en azından müdahale edemeyecek durumdayız. Bu yüzden bizim kendimize biçtiğimiz görev ve rol ile Batı yandaşlığı ile kalacağız. Batı resmini alırken kendi hesabımıza yeni bir görüş ve siyaset sözkonusu olmadan onların bıraktığı tek yönlü bakış açısını önemli sayıp alacağız. Görüş açımız sınırlanarak, kısırlaşacaktır.

Osmanlı devlet olarak Batı ile çıkarlarının ortaklığı, Batı soygunundan payalması sözkonusu olmamasına rağmen, Osmanlı ile Batı ilişkisi Batı yandaşlığı ile sınırlanınca, yönetici-devlet içinde Batı hesabına çalışarak, Batı ile kişisel düzeyde çıkarların birleştirilmesi, Batı soygunundan payalma mümkündür. Batı ile kişisel düzeyde çıkarların birleştirilmesi, işbirliği sözkonusu olduğunda Batı hesabına çalışarak Batı ajanlığına, işbirliğine gönüllü kesimler ve kişilerde ortaya çıkacaktır. Osmanlı içindeki azınlıklar öncelikle Batı hesabına ajanlığa talip olacaklardır. Batı da işbirliğinde özellikle kendine yakın bulduğu azınlıkları seçecektir. Batılı elçilik görevlilerinin çabası ile açılan ilk sergilerde çoğunlukla Ermeni, Rum, Yahudi azınlıkların sanatçıları yer almıştır. Yönetici devlet içinde Batı ile işbirliği yapacak kimseler Batılılaşmanın ve Batı çıkarlarının ve siyasetinin yürütülmesinde önemli olduğu için Batı açısından azınlıklar kadar önemli olmuştur. Bunlar Batının güvenini sağlamak için Batının Doğuya bakış açısını benimseyecek, Osmanlı'ya Batı gözlükleri ile bakacaklardır. Oryantalist tarzda yapılan resimler bu kesimlerin resimleri olmuştur.

Batıda eğitilen ve sarayda önemli görevlere gelen bu Oryantalist ressamlar içinde en bilineni şüphesiz Osman Hamdi'dir. Daha 1868 de İstanbula döner dönmez Mithat Paşa ile Bağdata giderek yabancılara ilişkin işleri üstlenen Osman Hamdi Bey Batı hesabına yaptığı hizmetler takdir gördüğünden yabancı arkeoloji ve Sanayi Nefise müdürlerinden görevi devralacak, üstlendiği görevlerle yıldızı Batıda da parlayan belkide tek ressamımızdır. Günümüzde bile Batı pazarında Osman Hamdinin resimlerin resminin hiç bir değişik özelliği olmamasına rağmen para etmesi, daha sağlığında dereceler alması, madalyalar verilmesi tabi bu kuru teşekkürlerin yanında resimle ilgisi olmayan yerlerde sözgelişi Düyunu Umumiyede, Şimendifer

şirketlerinde idare meclisi azalıkları ile arpalıklar verilmesi boşuna değildir. (Cezar, 1987, s.11-12). Fotoğraflarında kravatlı, monşer gözlüğü ile poz veren Osman Hamdi, resimlerinde kendini Osmanlı ile alakası olmayan fakat Batının Osmanlı'ya yakıştırdığı gibi deve çobanı Arap olarak, Arap kıyafetleri ile resmedecektir.

Osmanlı Oryantalist ressamlarının yaptığı resimler Batı ile işbirliği/ ajanlık yapmak isteyen, bunun yollarını arayan kesimlerin resmi olacaktır. Bu ressamlar 18.yy.'da elçilikler emrinde çalışan yabancı ajan ressamların görevine soyunacaklardır. 18.yy. ressamlarından farklı olarak 19.yy.'da Batıda ortaya çıkan önyargılı Doğu anlayışına uygun Oryantalist resimler yapacaklardır. Sözgelişi yaptığı resim kadar Batıda müzeciliği ile de tanınan Osman Hamdi Osmanlı hakimiyeti üzerindeki topraklar üzerinde bir yandan Yunan-Roma ve daha önceki uygarlıkları ortaya çıkarmak üzere arkolojik çalışmalar yaparken diğer yandan resimde Oryantalist bir tavır alacaktır. Batı ile belli çıkarlar kişisel olarak birleştirilebildiği için Osman Hamdi Batı bakış açısına göre Doğuyu veren ısmarlama, satacak resim yapacaktır.

Günümüzde Osmanlı geleneksel resmi atlanarak bizim klasik resmimiz (bakış açımız) olarak, özellikle oryantalist ressamlarının resimlerinin gösterilmesi ilginçtir. Oryantalist ressamlar öne çıkarılmak için suni olarak aynı dönemde yaşamış bazı ressamlar primitive olarak adlandırılacaktır primitif ressamlar resimlerinde belli bir görüş sözkonusu olmadan Batı resmini teknik olarak aktaran ressamlar olurken, Batı yandaşlığını Batı ajanlığına götüren, Batıya satacak resim yapan Oryantalist ressamlar klasik olarak adlandırılır.

Batılılaşma döneminin en ilginç olaylarından biri şüphesiz Sultan Abdülaziz'in Batı resim pazarına güçlü bir alıcı olarak girmesidir. Özellikle Batıda Oryantalist resmin önemli adlarından olan Boulanger, Gerome, Yvon gibi sanatçıların resimlerini alması onun Batıdaki Doğu imajını değiştirmeye yönelik bir çaba olarak yorumlanabilinir. Batıda ısmarlama, satılacak resim olarak ortaya çıkan Oryantalist resim parayı verene hizmet ettiği için Sultan Abdülaziz'in bu Batı resim pazarında toplu resim alımına gitmesi anlamlıdır. Ancak döneminin en büyük donanmalarından birini oluşturan bu önemli padişah günümüzdeki siyasi hikayelere benzer şekilde hapis tutulduğu odada sakal düzeltme makası ile bileklerini kesecek bir çok alandaki girişimi gibi bu da sonuçsuz kalacaktır.

Oryantalist tarzda resim yapan Osmanlı ressamları özellikle Osman Hamdi Bey üstlendiği kazılarla Batı hesabına bir antropolog gibi çalışmışlardır. Ancak bu ressamların Oryantalist bir gözle Batı resmi yapmalarına rağmen artık Batıda Oryantalist resim eskimiştir. 19.yy. ikinci yarısından itibaren Batıda Oryantalist resim eski itibarını kaybederken Osmanlı Oryantalist ressamlar Batının Doğuya bakış açısını alarak Batı resmini izlemede yine geride kalmışlardır. İstanbul artık Batı için bilinmiyen bir yer değildir. Osmanlı ile ilişkiler artmış,

Osmanlı hakkında değişik kanallardan bilgi edinme imkanı bulmuştur. İstanbul ve saray hakkındaki bilgiler özel bilgiler olmaktan çıkmıştır. İstanbul Batı açısından turistik bir yerdir. Meşhur Şark ekspresi yolcuları için oteller, katologlar önceden hazır tutulmuştur. Nitekim Osman Hamdi yaptığı resimler hayali Doğu imajının oluştuğu mekanı fotoğraflarından kareleyerek, ayrıntılı kopye etmekten ileri gitmemiştir. Fotoğrafın gerçekliği yerine 19.yy.ın önyargılı Doğu anlayışına uygun bir doğu imajı verilecektir. Bu yüzden bu resimlerle özel bilgiler satılması sözkonusu olmayacak, Batı ajanlığına gönüllü soyunmayı belli edecektir.

Batıya yönelmesine rağmen resmimiz Batılılaşmayacak ancak Batıcı bir resim sözkonusu olacaktır. Batı görüş açısını paylaşıp Batıdaki o günkü gelişmelere ortak olmak sözkonusu olmadığından atölyelerde öğretilen basit, yüzeysel Batı resmi ile sınırlı kalacağız. Sözgelişi Batıda atölyelerde klasik öğretimde öğretilen bir heykel başının, vazonun kopye edilmesi ile yetinilenecektir. Bu yüzden resimde Batıya yönelişimiz sebebsiz kalacaktır. Batı değerlerini ve yandaşlığını, Batı ajanlığını benimsediğimizin ifadesi olacaktır.

2 - Yüzeysel Batılılaşma Görüntüsü, Minyatür Resminin Terkedilmesi

Osmanlının Devlet düzeyinde Batı ile çıkarlarının birleşmesi veya aynı çıkarları paylaşması sözkonusu değildir. Resimde Batılılaşma, Batı ile belli bir yandaşlığı/yakınlığı belli eden kişisel düzeyde yüzeysel, taklit/moda biçiminde bir yaşam tarzı ve zevki olarak ortaya çıkacaktır. Afrikalının evinde asılı haç nasıl Afrikalıyı Batılılaştırmıyorsa duvara asılı olan resimde Osmanlıyı Batılılaştırmaz.

Osmanlı'da Batıcılaşma, belli bir dünya görüşü yerine Batılı saraylar, köşkler, Batılı bahçe tanzimi, salonlarda Batılı mobilyalar, Batı adabına göre davranış, yemek zevki gibi değişikliklerle öncelikle Batılı bir yaşam tarzı olarak ortaya çıkacaktır. Batılı devletlerle ittifak için belli bir yakınlık kurmaya çalışıldığında devlet teşkilatı ve teşrifatı da Batılı yönde değişerek Batılı bir görüntü sağlanmıştır. Saray çevresinde Batı saray yaşamı ve merasimini taklit, Batılı davranış kalıpları, muaşeret, giyim tarzı, mobilya, resepsiyonlar Batı ile yakınlığı belli edecek biçimde kurulur. Sözgelişi Topkapı Sarayından Dolmabahçe Sarayına geçilecek, buna uygun iç dekorasyon, bahçe düzeni resimlerle doldurulmuş salonlarla Batı yaşam tarzı yüzeysel olarak taklit edilecektir. Batılı ilk medeni bilgilerin alınmasından Batı mutfağının alınmasına kadar gündelik hayatta Batılılaşma yönünde değişiklikler zorlanarak alınır. Batıcılaşma saray çevresinde ve kapıya aday olan kadrolarla sınırlanmıştır. Bu nedenle özellikle bu kesimlerin yaşam tarzında değişiklik görülür.

Batı yaşam tarzı ve değerlerinin aktarılmasında ve uygulamasında en elverişli yol aile olduğu için bir yandan kafes arkası hikayeleri uydurulurken kadınların Batılılaşmaya katılması önemli olacaktır. Sözgelişi alaturkacı III.Selim kızkardeşi vasıtası ile Batı yaşam tarzı ve değerlerini belli bir çevrede yaygınlaştıracaktır. Kızkardeşi Hatice Sultan sarayın bahçe düzenlemesi ve mimari hizmetlerde bulunması için Fransız ressamı Memling'i tutacaktır. Hanımlar müzik dersleri alacak, balolara katılacak, çocuklar yabancı Batılı mürebbiyelere verilecektir. Mobilya, dekorasyon ve mutfak-yemek zevkinin değişmesinde öncelikle kadınlar karar verecek, uygulamacı olacaklardır.

Batıya yabancı şeyler Batı ile temas artınca onların gözlerinden saklanacak, Batı yakınlığına uygun bir ortam, yaşam biçimi ve görüntüsü ortaya konacaktır. (Günümüzde de evimize bir Batılı geldiğinde yakınlık kurmak için radyoda Dede Efendi çalıyorsa en azından sesini kısacağız). Batıya yakınlığımızı belli edecek biçimde kıyafetten sakala kadar bir dizi görüntüde kalan değişiklikler sözkonusu olacaktır. Eli tespihli, mutaassıp II.Mahmut kaftanını çıkarıp Batılı askerler gibi ceket, pantolon giyecek, Batıda görüldüğü gibi resmi dairelerde potresini astıracaktır. Batılılaşmanın esas dayanağı Batı ile askeri ilişki olduğu için eski askeri kırdırarak buna hayırlı olay denilecek fakat halkın hiç bir padişaha kondurmadığı biçimde Gavur Padişah olarak anılacaktır. Eski askeri kadronun ortadan kaldırılması ile Batılı yönde değişiklikler hız kazanmıştır.

Batı yandaşlığı saray ve çevresi ile sınırlı olduğu için toplumun Batılılaşması veya yaşam tarzının değişmesi sözkonusu değildir. Batı yönünde değişiklikler saray çevresi ve kapıya aday olanlarla sınırlıdır. Toplum bu değişmelerin dışında kalmıştır. Batıcı kadrolar toplumla bağlantısı olmadan Batıya yönelik olarak ortaya çıkacaklardır. Saray ve yeni Batılı kadrolar kendilerini hem toplumdan hem de eski kadrolardan özellikle hayat tarzları ve görüntüleri ile ayırmışlardır. Batı muhitlerine girebilmek, diyolog kurabilmek için Batı yaşam tarzı ve zevki taklit düzeyinde ve görüntü olarak ortaya çıkacaktır.

Batılılaşma ile minyatürlerin yapıldığı saray atölyeleri dağıtılmıştır. Geleneksel minyatür resmi dışında diğer geleneksel sanatlar belli değişmelere rağmen varlığını sürdürebilmesine rağmen, geleneksel minyatür resmi Batı resmi karşısında niçin direnç gösterememiştir? Minyatür resminin ortadan kalkmasını yönetici-devletin Batılılaşması ile yeni Batıcı kadroların kendi yaşam tarzlarına uygun Batı usulü resim talep etmeleri ile açıklanabilir.

Osmanlı'nın alternatif olmaktan çıkmasına rağmen alternatif olarak seçilen Batılılaşmanın alternatif olmaması nedeni ile Osmanlılık tamamen ortadan kalkmamıştır. Bu yüzden Batılılaşma ile birlikte ortaya çıkan Batı sanatlarının yanında geleneksel sanatlarda değişikliklere rağmen varlığını sürdürecektir. Ancak minyatür resminin Batı resmi karşısında varlığını sürdürememesi ilginçtir.

Osmanlı askeri- siyasi işlere kendi dışındaki güçleri ortak etmemiştir. Osmanlı'nın dünya görüşünü kendi tekelinde tutmasına uygun olarak sanatta belli bir üslup birliği sağlayabilecektir. Ancak 19. yy.'dan itibaren uygulan Batıcı siyaset ile Osmanlı Doğu dünya görüşüne bağlılığı ortadan kalkacak, Batı yanlısı siyasetler uygulanacaktır. Bu nedenle Doğu dünya görüşüne bağlı saray sanatı olarak ortaya çıkan minyatür sanatı ve atölyeleri dağılacaktır.Batı içinde değişik çıkarların olması nedeniyle tek bir Batılı siyaset sözkonusu değildir. Batıcı siyasetlerin sözcüleri olarak Almancı, İngilizci, Fransa yanlısı değişik kadrolar ortaya çıkacaktır. Batılılaşma ile Osmanlı tek bir siyaset, tek bir kadro kaynağına sahip değildir. Batılı kadroların belirsizliği ve Batılılaşmada başlangıçta samimi olunmadığından saray atölyelerinin dağıtılacak ancak Batı resmi kurumsallaştırılmayacaktır. Fakat bu atölyelerin dağıtılması ile münyatür sanatı da varlığını sürdüremeyecektir. Doğu siyasetini yürüten eski kadroların yönetici -devlet içinde devre dışı kaldığından minyatür resmini besleyemiyeceklerdir.

Yeni Batıcı kadroların yaşam tarzına uygun resmin Batı resmi olması nedeni ile Doğu geleneğine bağlı saray sanatı olarak ortaya çıkan geleneksel minyatür resminin temel desteği ortadan kalkacaktır. Minyatür resmi saray dışına çıktığında kendi varlığını sürdüremeyecektir. Minyatür resmini besleyen saray çevresindeki alıcı kadronun ortadan kalkması nedeni ile pahalı bir sanat olan minyatür sanatınının sürdürülmesi mümkün olmayacaktır. Geleneksel sanatın diğer kolları, sözgelişi halıcılık geleneksel alıcısının yanında halk tarafından da beslendiği, alıcısının olması nedeni ile sürdürebilecektir. Şiirde de böyledir. Minyatür resmine oranla beslemesi daha kolay ve ucuz olması nedeni ile varlığını sürdürülebilecektir. Sözgelişi sıradan kağıt, kalem ile şiir yazılacaktır. Müziki de belli değişmelere rağmen kendini devam ettirir. Saray sanatı olarak ortaya çıkan bir çok sanat varlığını alıcı tabakası halk düzeyinde veya yönetici kadrolar içinde bir eğilim olarak varlığını sürdürdüğü için korunabilmiştir. Ancak Batı tipi ev kurma, yaşam tarzı sözkonusu olduğundan resim duvarda asılı kalacaktır. Ancak müzik, şiir belli zamanlarda dinleniyor. Bu yüzden yeni kadrolarda geleneksel alıcı olması müziği destekleyecek, besleyebilecektir. Batılı bir misafir sözkonusu olduğunda şiir, müzik ortadan kaldırılabilecektir. Ancak evlerde Batılı mobilya ve dekorasyon yanında süsleme amaçlı resimler sürekli olarak duvarda asılı kalacaktır. Bu resimler kimseyi rahatsız etmeyen, münakaşasız resimlerdir. Sözgelişi çıplak konulu resim asılmayacaktır. Kişilik karakteri veya belli bir dünya görüşü belirtmeyen süsleme işleri, çiçek, manzara resimleri asılarak Batılı bir yaşam tarzı ve zevki görüntüsü verilecektir.

Osmanlı Batı ile yandaşlık konusunda en azından başlangıçta samimi değildir. Batı dünya görüşüne bağlılık sözkonusu olmadığından geleneksel saray atölyelerinin Batılı yönde işletilmesi düşünülmeyerek, dağıtılmıştır. Ancak Batı yönünde kopye/ taklit düzeyinde de olsa Osmanlı kendi dışında gelişmelere

izin vermemek için Batılı yönde ortaya çıkan sanat uygulamalarını ve sanatçılarını hepten yalnız ve serbest bırakmayacaktır. Yeni gelişmelerin kontrol ve denetimini elde tutmak için sanatçılar arpalıklarla doyurulacak, beslenecektir. Batıdan görevli ressamlar getirtildiği gibi, Batıya ressamlar gönderilerek sarayda görevler, rütbeler vererek belli bir resim yapmaları sağlanacaktır. Saraydan himaye gören bu ressamlar yaptıkları resimleri, imzasız veya "kulları" olarak imzalamaları saray ile ilişkilerini gösterir. Padişahın ,gözüne girme kaygısı ile hareket edeceklerdir. Sözgelişi Hüseyin Zekai Paşa harbiyedeyken yaptığı bir resmi II.Abdülhamit'e göstererek takdir gördüğünde ressamlık rütbesi değil ama askerlik rütbesi yükseltilmiş, yaver sınıfına alınmıştır. Gerçekten bu ressamların tabloların tek bir kişinin elinden çıkmış gibi teknik ve konu olarak ortaklık taşıyacaklardır. Bu resimlerde belli bir zenginlik sözkonusu değildir. İşçilik açısından Batılı anlamda bir ustalık sözkonusu olmasına rağmen konuları saray çevresi ile sınırlıdır. Böylece Osmanlı Batı resmi yapan sanatçıları kontrol ederek değişik, Batı hizmetinde bir resmin ortaya çıkmasını önlemiştir.

Resmin Batılılaşmasınada görev alan ressamlar hakkında öncü olmalarına rağmen bireysel dramları bir yana varlıkları hakkında bile bilgi bulmak zordur. Bir kısmı hakkında bilgiyi resimleri çiddiye alınıp saklanmamasına rağmen özellikle devletin Batıya gönderdiklerini kayıtlardan öğreneceğiz. Sözgelişi 1835 de Batıya öğrenim için gönderilen oniki genç arasında sonradan ressam (Ferik) İbrahim (Paşa) da bulunuyordu yine aynı tarihte (Ferik) Teyfik (Paşa) adlı bir harbiyeli Parise resim öğrenimi görmüştür ancak bu ressamların resimleri hakkında bilgi yoktur. 19.yy.'da ortaya çıkan Batı resminde herhangi bir görüş, iddia, çekişme sözkonusu değildir. Yapılan resimler teknik düzeyde Batı aktarmacılığı ile sınırlı kalacaktır. Böylece çeşitli farklı siyaset ve kadrolar olmasına rağmen belli bir görüş sözkonusu olmadan hepsini kapsayacak Batılı yönde belli bir üslup birliği sağlayacaktır. Sözgelişi Paris'de Cabannel atölyesinde çalışan Süleyman Seyit resimde belli bir görüşü değil, ölçüp biçme tasası nedeni ile "ölçücü" olarak adlandırılacaktır. Batı usulü resmin Türkiye'deki bu öncüleri teşrifat, askerlik işleri gibi veya öğretmenlik maaşlarının yanında resmi ikinci iş olarak yapmışlardır. Nitekim aynı dönemde resim yapan ve Türk resminin klasikleri olarak adlandırılan Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa gibi ressamlar ressamlık dışında geçimlerini başka işlerden sağlamışlardır. Batı üsulü resmin belli bir meslek düzeyine ulaşması ve Batı sanatının öğretiminin kurumlaşması ancak, devletin desteklediği resmi Sanayi Nefise Mektebi (1883) ile mümkün olmuştur. Resimde Batılılaşma belli bir dünya görüşü sözkonusu olmadan teknik aktarmacılık ile sınırlandığından Batı resmi ve heykelinin resmen eğitim ve öğretim konusu olarak ele alınmasınada tereddüt edilmemiştir. 1883 de Sanayi Nefise Mektebi sansürcü, düşünce üzerinde en çok baskının olduğu bir dönem olarak gösterilen, kimine göre müslüman Ulu Hakan olarak adlandırılan 2. Abdülhamit döneminde açılmıştır.

Batıcılaşma siyasetinin kadro kaynağını yeni kurulan okullar oluşturmuştur. Batı ile yandaşlık özellikle askeri-siyasi düzeyde ortaya çıktığı için Batı resminin Batı ile diyoloğa giren Batıcı bu yeni kadrolar arasından çıkması rastlantı olmayacaktır. Doğu savunuculuğu yerine Batı yandaşlığı sözkonusu olduğunda askerler üniformasını değiştirdiği gibi evlerinin duvarına Batı yandaşlığını belli eden resimler asılacaktır. Bu tür resmi yapan olmadığında Batı kartpostal resimlerinden kopyelerle bu işe askerler kendileri koyulacaklardır. Öncü olarak gösterilen ressamlar bu askeri okullardan Batıya eğitim için gönderilenler arasından veya bir yandan askerlik yapıp bir yandan da resim yapan bu okul mezunları arasından çıkacaktır. İlk Batılı resim tekniği/perspektif dersleri Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da ve Harbiye'de askeri idadilerde verilecektir. Osmanlının yeni kadro kaynaklarını oluşturmak amacı ile Batılı düzene göre kurulmuş okullar aynı zamanda Batı resim sanatının ilk örneklerinin verildiği yerler olmuşlardır. Askeri amaçlı olarak mühendis, kurmay subay, doktor yetiştirmek için açılan bu okulların öğrencileri ve mezunları özellikle resmede ilgi duymuşlardır. Mühendishane-i Berri Hümayun (1794), Mekteb-ii Harbiye-i Şahane(1835), Mektebi Tıbbıye (1827), Mekteb-i Bahriye gibi askeri okul çıkışlı ressamların özellikle Batıda öğretim görenler şunlardır. Ferik İbrahim Paşa (1835-1889), Hüsnü Yusuf(1817-1861), Halil Paşa (1857-1939), Ferik Teyfik Paşa (1819-1866), Süleyman Seyit Bey (1842-1913), Sami Yetik (1878-1945), Seker Ahmet Paşa (1841-1907), Askeri okul öğrenciliğini bırakarak Sanay-i Nefise Mektebine yazılan Ruhi (1880-1931) ve Hikmet Onat (1882-1977), Ali Sami Boyar (1880-1967), Askeri amaçlarla kurulan okulların yanısıra devletin Batıcı yeni memur ihtiyacını karşılamak amacı ile sivil alanlardada okullar kurulacaktır.İlk Rüştiye 1839 yılında kurulacaktır. İlk sivil idadi 1847 de açılacaktır. 1859'da Mekteb-i Mülkiye, 1867'de Mekteb-i Sultani ilk hatırlanacak, sivil okullar olacaktır. Bu kesimler evlerinin dekorasyonundan giydikleri üniformaya kadar Batıyı taklit edeceklerdir. (Avrupa stilindeki üniformaların yanında 1829'da artık sivil devlet görevlileri de kıyafet değişikliğine mecbur tutulmuştur. Kıyafet değişikliğinin yanında sakallar da kırptırılacaktır).

Batı resmi yalnız Türkiyeye özgü bir olay olarak asker asıllı ressamlar eli ile 19. yy. ın ikinci yarısından itibaren Batılı yönde düzenlenmiş, askeri okulların açtığı yolda kökleşmiş ve kültürümüze katılmıştır. Yaşam tarihlerinde görüldüğü gibi bu ressamların bir coğu yeni kurulan cumhuriyet döneminde Sanay-i Nefise Mektebinin açılmasına rağmen, yakın zamanlara kadar varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmüşlerdir.

Batı resmi aktarılırken belli bir bakış açısı sözkonusu olmadan teknik olarak, yüzeysel olarak aktarılmıştır. Nitekim bu dönem asker cıkışlı ressamlar yaptıkları resimlerde egemen konular olan manzara, doğa görünümleri, çiçek meyve resimleri, veya değişiklik olarak gösterilen figür resimleri Osmanlı minyatür resim sanatı içinde geleneği olan konulardır. Ancak bu dönemde Batı teknik anlayışı ile ele alınarak resmedilmiştir. Gerçekten doğa Osmanlı

minyatür sanatında fon olarak veya tek başına ele alınmıştır. Yine Matrakçı Nasuhta doruğuna varan kent ve mekan görünümleri, el yazmaları sayfalarında ve tavanlarda çeşitli tekniklerle bezenen ve tezhipli ebrulu kağıtlara yapılarak camlanarak duvara asılan çiçek resimleri, Levni öncesindede yapılan potre ve tek figür düzenlemeleri tek başına Osmanlı Minyatür sanatını belirlemeyen ancak Osmanlı sanat geleneğinde yeri olan konulardır. Batıya yönelen Osmanlı resim sanatında Hüseyin Zekai Paşa , Şeker ahmet Paşa, Süleyman Seyit gibi ressamların kendilerini sınırlandıdıkları bu konularda Osmanlı kendi anlayışına göre yetkin ürünler vermiştir.Batılılaşma ile bu konular yüzeysel Batı tekniğine göre ele alınarak dekorasyon amaçlı bir resimle sınırlayacaktır. Batı usulü resim daha çok Batı ile ilişki kurmuş veya bu ilişkilere elverişli ortam yaratmak isteyen kesimlerde taklit biçiminde belli bir yaşam tarzı ve zevki olarak ortaya çıkmıştır.

Osmanlı Batıcılaşma öncesi Doğu savunuculuğunu üstlendiği için Batı ile yakınlığı belli eden bir resim anlayışı hoş görülmeyecektir. Osmanlı Batı ile yaptığı ticeret ve hediye yolu ile gelen çeşitli örnekler nedeniyle bu işlerden haberdardır. Ancak Osmanlı yaşam tarzına ve zevkine uygun olmamasının yanısıra bu resimler dini nedenlerle değil, Doğu görüşünden, siyasetinden şaşmayı, Batı yandaşlığını belli edecek, gavurlaşmakla, ajanlıkla bir tutulacaktır. Belli bir görüş taşımamasına rağmen, II.Mahmut'un potresini imparatorluğun her yanındaki resmi dairelere astırması Doğu siyasetinden sapıldığını belli ettiği için tepki görecektir. Ancak sonuçta Doğu siyasetinden sapılınca son halife Abdülmecit bile Batı yandaşlığına soyunacak, İslam Halifesi Haremde Beethoven, Haremde Goethe Okuyan Kadın tabloları gibi resimler yapma şaşkınlığına düşecektir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, resimde Batılılaşma ile Batı bakış açısının ve dünya görüşünün alınması sözkonusu değildir. Bu resimler Batı yandaşlığı, Batı yakınlığı ile sınırlanacaktır. Kopye / taklit düzeyinde görüntüde kalan belli bir yaşam tarzı ve zevkini verecektir. Batıdaki resimdeki gelişmelerin izlenmesi sözkonusu olmamıştır. Günümüzde duvara asılan çorap, kilim gibi, Şark köşesi yerine Garp köşesinin unsuru olan Laventen bir zevk olarak kalacaktır. Bu yüzden Batıdan aldığımız resim anlayışı görüşümüzü zenginleştirmek bir yana kısırlaştıracak, ne Doğuyu ne de Batıyı tanıtma fonksiyonlarını yerine getiremeyecektir. Ancak ajanlığın ve Batı değerlerini benimsediğimizin kanıtı olacaktır.

SONUÇ YERİNE

Resim sanatı Doğu ve Batıda kendi tarihi serüvenleri içinde değişik görünümler ve görevler almıştır. Ancak resim sanatında genel geçer belli ortak tanımlar veya özellikler aranması sonucu bu serüven ve birbirleri arasındaki ilişki gözardı edilerek birine üstünlük verilmiştir. Böylece resim bu gelişmelerde bir rolü olmayan teknik özellikler ile açıklanacaktır. Gerçekte resim sanatı ve Türk resminde Batılılaşma olayı, Batı ve Doğu resminin kendi serüvenleri içinde, ancak ortak, tek bir dünya resim tarihi içinde birbirleri ile ilişkileriyle ele alınabilir.

1. Resim tekniğin ötesinde belli bir bakış açısı ve dünya görüşü olarak ortaya çıkmaktadır. Bireysel olduğu kadar toplumsaldır. Rubens resminden bahsettiğimiz gibi Batı resminden de bahsetmek mümkündür. Bu sebeple resim kişilerin ve toplumun dünya ilişkileri içindeki yerine ve rolüne yakından bağlıdır.

Sanatçı bulunduğu konumu ve rolü kendisi yaratmamıştır. Kendisini bu koşulların içinde bulmuştur. Sanatçı meselelere belli bakış açısını uygulamadaki ustalığı ile belli bir ayrıcalık kazanacaktır. Ancak kendisi için varolan konumun ve rolün dışına çıkma sözkonusu olmadığı için belli bir bakış açısı, temelde tek bir çizgi sürekli tekrarlarla mükemmelleştirilecektir. Böylece resim ile kendine ait bilincin bütün zenginliği ile kazanılması ve resmi talep edenin kendini gündeme getirmesi mümkün olacaktır.

Resim basit bir şekilde dünya görüşünün ve bakış açısının sanata uygulaması olmamıştır. Resmi bu şekilde değerlendirme resmin önemini küçümsemeye ve ona kendinde olmayan belli görevler yüklemeye yolaçacaktır. Resim belli bir dünya görüşünün karikatürü veya şematikleştirilmesi değildir. Resim belli bir görüş açısının ifadesi olarak ele aldığı konuya kendine ait belli ölçü ve sınırlamalar getirmektedir. Bu resimde bir yandan basitleştirmelere, özetlemelere neden olurken, diğer yandan görüş açısının mükemmelleştirilmesini, zenginleştirilmesini ve konunun bütünsel olarak ele alınmasını sağlamaktadır. Resim dönemin dünya görüşünü ayrıntılardan sıyırarak, belli konuların altını çizerek verebilecektir. Bu meselelere daha geniş olarak bakabilmeye ve zenginleşmeye imkan verir. Bu nedenle resim kendi açıklamasını kendi içinde taşımaktadır. Resimden yola çıkarak belli olayları, ilişkileri açıklamak ve değerlendirmek imkanımız vardır. Böylece resim tarihi sanatçılar tarihi değil, belli bir bakış açısının ve dünya görüşünün veya toplumsal ilişkiler ve farklılıkların serüveni olmaktadır.

Toplumlar arası ilişkiler ve farklılaşmalar tek yönlü ilişkiler değildir. Toplumlar konumlarını ve kimliklerini değiştirmeden ilişkilerini değiştirebilecektir. Bunun aldığı biçimler yeni bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bu nedenle resim, görüş açısının dolaysız, yalınkat basit bir ifadesi değildir.

Toplumlar arası ilişkilerde ve farklılaşmalarda tarafların konumları ve rolleri temel olmasına rağmen bu deneyler ve tecrübeler çok zengin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu ilişkilerin toplumsallaşma süreci bu süreç içinde yeni arayış çabaları, çatışmaların çeşitli siyasal biçimleri, sonuçları, ticaret ve savaş, ilişkilerin örgütlenme özellikleri, değişik eğilimler, özlemler ve bunların toplumsal bilince yansıma biçimleri, ideolojiler, hukuk, din, felsefe, siyaset sürekli zenginleşip derinlik kazanmakta ve kendini sınırlamaktadır.

Doğu ve Batının konumlarına bağlı olarak ortaya çıkan ilişkileri resimde farklı dünya görüşü ve bakış açısını da açıklar. Doğu ve Batı aynı meselelere farklı yönlerden, farklı bakış açılarıyla bakmışlardır. Bu dünya sanat tarihinin birliğini oluşturur. Doğu ve Batı resmi serüveni birbirleri ile ilişkileriyle anlam kazanır. Doğu ve Batı konumlarını değiştirmemesine rağmen dünya ilişkileri içindeki yerini ve rolünü değiştirerek farklı ilişkilere ve farklı çıkarlara uygun yeni dünya görüşleri ve bakış açıları geliştirebileceklerdir. Böylece belli bir bakış açısı ve dünya görüşü temelde tek bir çizgide süreklilik ve bütünlük sağlayabilecektir. Geleneksel bakış açısından ve belli bir mirastan, birikimden bahsetmek mümkündür. (Bu yüzden yeni işbirliği ve yönetim biçimleri bir yandan geçmişin mirasını üstlenirken, diğer yandan reddedeceklerdir.) Sözgelişi Leonardo da Vinci de, Picasso da Batı resmi yapmışlardır. Aynı şekilde adını bilmediğimiz bir eski Mısır resmi ile Osmanlı resmi arasında belli bir dünya görüşü ve bakış açısı açısından Doğu resmi olarak bağlantı kurabiliriz. Doğu ve Batının, serüvenlerinin ve dünyaya bakışlarının farklılığına rağmen, birbirleri ile ilişkileri ile bu miras önem kazanmaktadır.

2- Resmi belirleyen temel özelliklerden birisi de, belli bakış açısının ve dünya görüşünün içinde bulundukları koşullara uygun toplumsallaştırılması gereğine ve biçimine bağlı olmasıdır. Kilise resminden özel evlere asılan resme kadar resmin bu özeliği resmin biçimini, konularını ve hatta resmin boyutlarını belirlemektedir. Sözgelişi, kilise resminde resmin toplumsallaştırılması gereğine uygun olarak belli dini kalıplara başvurulmuş, bu dini görüşün paylaşılması için resim kilise duvarları üzerinde yer almıştır. Kilise resmi kilise mimarisine uygun ölçülere sahiptir. Özel evlere asılan resmin ise konuları kişiselleşmiş, boyutları da değişmiştir.

Doğu ve Batının meselelerine farklı yaklaşımları ve farklı çözümleri, resmin toplumsallaştırılması gereğine ve biçimlenmesi olayına farklı özellikler kazandırmıştır. Doğuda toplum kesitlerinden hiçbirine maledilemiyecek toplumsal bir çözüm sözkonusudur. Batıda ise kişiler ve geniş kitleler çözüm arayışlarında etkili olmuşlar, devlet üzerinde kendi sınıfları aracılığı ile çekişmede bulunmuşlardır. Bu yüzden belli görüşlerin toplumsallaştırılması ve biçimlenmesinde Doğu ve Batıda farklı çözümler sözkonusu olmuştur. Bu farklılık resmin kendisinden kaynaklanan özelliklerden değil, resme belli özellikler kazandıran olguların farklılığından kaynaklanır.

Doğuda toplum devlet ile toplumsal bir çözüm bulmuştur. Bu yüzden toplum ile devlet arasında temelde tam bir ortaklık sözkonusu olacaktır. Devlet ile toplum arasında bir çıkar uyuşmazlığı sözkonusu olmadığından dünya görüşünün toplumla paylaşılmasılması ve yaygınlaştırılması için devlet ayrıca çaba göstermeyecektir. Dünya görüşü saray/devlet ideolojisi ve siyaseti olarak ortaya çıkacaktır. Osmanlı suni bir dille toplumdan koptuğu gibi resimde de toplumdan kopacak, resim yönetici-devlet sanatı olarak ortaya çıkacaktır.

Toplum ile devlet arasında tam uyuşma ve kopukluk çelişkisi çözümün özelliğinden kaynaklanır. Osmanlı'da yönetici-devlet ile toplum arasında dünya görüşü açısından rekabet yoktur. Rekabet ve çekişme ancak kapı önünde ve yönetici-kadronun yerini almak isteyen marjdışı kesimler açısından ortaya çıkar. Çekişme çözüm çekişmesi değil, sadece basit iktidar çekişmesi olduğu için devlet toplumdan ayrı istikamete gitmeden ortaya çıkabilecek, kopukluğa neden olmayacaktır. Batıda ise feodal devlet ile kapitalist toplum arasındaki çelişkide temelde yalnız iktidar kopukluğu değil, çözüm olarak da farklılık sözkonusudur.

Osmanlı minyatür resmini halkla paylaşmamıştır. Şiirde de Nefi'nin şiirini halk anlamamıştır. Ancak bu problem değildir. Halklar Osmanlı dışında kendi kültürünü, şiirini yönetici-devletden ayrı olarak geliştirmiştir. Resmin doğrudan dünya görüşüne bağlı olması nedeni ile Osmanlı'ya karşı, Osmanlı'yı aşan güçlü bir muhalefet ve görüş açısı oluşturamayan halk içinde güçlü bir resim geleneği oluşmamıştır. Dünya görüşünde olduğu gibi resimde de Osmanlı ile rekabet sözkonusu değildir. Aynı şekilde tekkelerde de, muhalefet merkezleri olarak ayakta duran bir siyaset geliştiremediklerinden güçlü bir resim geleneği yoktur. Geçmişte yapılan cılız resim örnekleri de kendileri veya belli kimseler tarafından ciddiye alınmadığı için günümüze kalmayacaktır. Son dönem var olan örnekler de saray resmi karşısında ilkeldir.

Sarayda görülen minyatürlerle halk resimlerini birbirine karıştırmamak gerekir. Halk resimlerinin muhafaza edilmiş zengin örnekleri yoktur. Bu resimler belli bir iz bırakmamışlardır. Halk resimleri Doğu resim örnekleri olmasına rağmen, Doğu resmini temsil eden örnekler değildir. Esas zenginlik Doğuyu temsil eden resim saray/devlet resmi olarak ortaya çıkacaktır. Osmanlı halk resimleri de Doğu resmi örnekleridir. Ancak saray minyatürleri daha zengin ve bütüncül bakış açısına ve dünya görüşüne sahiptirler. Köyde yaşayan bir adamın dünya siyaseti yürüten Osmanlı'dan daha dar bakış açısı olacağı açıktır.

Doğuda resim zenginliği ve Doğu resim geleneğinin geliştirilmesi yönetici-devletin görevi olarak ortaya çıkmaktadır. Siyasetin ve dünya görüşünün geliştirilmesinde olduğu gibi resmin geliştirilmesini de devlet üstlenmiştir. Bu yüzden Doğu resminde gelenekçilik ve devlete bağlılık esas olacaktır. Osmanlı resimde Doğu geleneğini sürdürmüştür, diğer yandan Osmanlı'nın Doğunun

öncülüğünü ve sözcülüğünü üstlenmesine uygun olarak, dönemin Doğu bakış açısına ve dünya görüşüne uygun düşen resmi Osmanlı minyatürleri temsil etmiştir.

Doğu/Osmanlı resminde gelenekçilik düşüncenin yalınkatlığı değildir. Belli bir uygarlık ve zenginlik yaratan taraf olarak Doğu dünyayı kavramada ve açıklamada bulduğu bakış açısını ve dünya görüşünü dönemin ilişkilerine ve olaylarına uygun olarak sürekli tekrarlarla geliştirecek, zenginleştirerek mükemmelleştirmeye çalışacaktır. Doğu siyasetini ve bakış açısını Doğu adına üstlenen Osmanlı Doğu resminin en zengin örneklerine sahip olmuştur.

Batıda da belli bir dönem Batı dünya görüşünü tekelinde tutan kilise olduğu için Batı resmini temsil etme görevi ve en fazla resim biriktiren güç kilise olmuştur. Batıda da halk içinde yaygın bir resim geleneği yoktur. Kilise Batıda devletin olmadığı Ortaçağ döneminde devletin olmamasından faydalanarak belli bir siyasetin savunulması ve yaygınlaştırılması rolünü üstlenmiştir. Bütün Ortaçağ döneminde kendilerini toplumun merkezi saydıkları için en çok resim kiliselerde ve şatolarda birikecektir. Daha sonraki dönemlerde de kilise siyasi iktidara karşı başka siyasetlerin savunucusu olmuştur. Bu yüzden yandaş toplayabilmek için kilise duvarlarına resimler asılacaktır. Osmanlı'da cami aynı rolü oynamamıştır. Çünkü Osmanlı'da devletin olmadığı dönem veya iktidar boşluğu yoktur. Osmanlı'da Fetret devrinde halk olmayan devlete sahip çıktığı için devletin hemen canlandırılması mümkün olmuştur. Bu yüzden camiler yeni, karşıt siyaset oluşturan merkeze dönüşmemişlerdir. Ruhban sınıfı olmadığı gibi camilerde resim de yoktur.

Doğuda ve Batıda resmin dünya görüşünün bu farklılığı ve farklı yerlerde olması, kilise ve cami farklılığından değil, farklı siyasi koşullardan kaynaklanmıştır. Osmanlı, minyatür resmini Doğu kültür ve uygarlığın ortak ürünü olarak toplumsallaştırırken bu resmin muhafazasını ve geliştirilmesini de üstlenmiş, ancak bu resmi toplumla paylaşma gereği duymamıştır. Batıdan farklı siyasi koşullardan kaynaklanan bu olay nedeni ile resim farklı biçimlenerek farklı yerlerde olacaktır.

Osmanlı yalnız kendi sorunlarını değil, dünya sorunlarını da anlayacak ve açıklayabilecek bir konumdadır. Doğu Batı ilişkilerinin kurulmasında ve yürütülmesinde önemli roller almıştır. Bu nedenle bütün Doğu mirasını devraldığı gibi (Fatih albümü), Bizans'ın mirasına da sahip çıkmış, muhafaza etmiştir. Osmanlı, Doğu Batı ilişkilerini denetleyen ve düzenleyen taraf olarak, bütün geçmişin değişik uygarlıklarının zenginliklerine sahip çıkması mümkün olmuştur. Ortaçağın kendine mahsus koşulları sonucu Batı kendine temel olan Yunanlılığı unutmuştur. Ancak Osmanlı geçmiş bütün Doğu resim geleneğini sürdürdüğü gibi onu aşarak tüm dünya uygarlık tarihi için geçerli olacak katkılarda bulunmuştur.

Osmanlı'nın sorunu, kiliseden farklı olarak, Doğu siyasetini ve dünya görüşünü sürekli geliştirerek canlı tutmak olacaktır. Bunu en az müdahale ile sağlamak için (her kafadan bir ses çıkınca siyasetin ve dünya görüşünün bozulma tehlikesi vardır), görüş açısını uzmanlar ile sınırlayacak, bu, siyasette ve dünya görüşünde farklılaşmalara izin vermeyecektir. Resim de buna uygun olarak sınırlı kişilere ulaşacak, bu, sanatçıya özgürce bakış açısını geliştirme ve zenginleştirme imkanı sağlayacaktır. Batıda ise sorun başkadır. Batı meselelerine toplumsal bir çözüm getirememiştir. Bu nedenle siyasette farklılaşmalar sözkonusu olacak, çeşitli toplum kesitleri kendi aralarında çekişeceklerdir. Bu nedenle dünya görüşünün yaygınlaştırılması ve paylaşılmasında resim belli görevler üstlenecektir. Sözgelişi, Ortaçağda kilise yandaş toplayabilmek için resmi çok kişiye göstermesi gerekecektir. Bu yüzden Batıda resmin biçimlenmesi ve toplumsallaştırılması Doğudan farklılıklar taşıyacaktır. Ancak Batı meselelerini çözdükten sonra onlarda da resim özelleşerek eve girecek, kolleksiyonculuk yapılacaktır. Rönesansta, Antik Yunan' (Pagan) değerleri ile Hıristiyanlık değerleri, resmin toplumsallaştırılması gereğinden vazgeçilmeden, uzlaştırılarak kişiselleşecektir. Yeni gelişmelere uygun olarak resmin boyutları da küçülecektir.

Doğu siyasetinin öncüsü ve sözcüsü Osmanlı bakış açısı ve dünya görüşü, Doğu kültür ve uygarlığının ortak ürünü olarak klasikleşecektir. Antik Yunan resmi veya İtalya'da ortaya çıkan Rönesans resmi nasıl Batının klasik/geleneksel bakış açısını temsil ediyorsa, Osmanlı minyatürleri de belli bir dönemde Doğunun klasik/geleneksel bakış açısını temsil eden resim örnekleri olmuştur.

Batı Dünya Görüşünün veya Resminin Tartışılması: Perspektif

Resmi tanımlamak için verdiğimiz bu temel özellikler, Batı ve Doğu resmini birbirleri ile ilişkileri içinde farklılıkları da gözardı etmeden değerlendirmemize imkan verir. Böylece Batı resmini tartışabileceğiz.

Batı resmine yakıştırılan temel özelliklerden biri ileri, zengin bir perspektifi temsil ettiğidir. Doğunun perspektifine, diğer deyişle meselelere bakış açısına derinlik ve zenginliği olmadığı eleştirileri getirilecektir. Ancak, resimde Batılılaşma ile görüşümüzde belli bir zenginleşmeden ve derinlikten bahsedilmektedir. Bu nedenle Batı perspektifini tartışmamız gerekir.

Batı geleneksel perspektifi tek yönlü ve yüzeysel bir perspektiftir, sadece öngörünüşü ve doğrudan bakış açısını kapsamaktadır. Bu perspektif gerçekte mimari perspektifin resme uygulanmasından başka bir şey değildir. Derinlik konunun kendisinde değil, suni olarak resim yapılan düz yüzeyde yaratılmaya çalışılmaktadır. Batı perspektifi meselenin öngörünüşünde kalarak meselenin önünü ardını görmeyecek, baktığı konunun değişik yönlerden görünüşünü yakalayamayacaktır. Oysa

Doğu, resme ait gerçek perspektifi kullanmıştır. Bu perspektif ile çok yönlü ve değişik noktalardan bakarak meselenin değişik yönlerinden görünüşü yakalanacaktır. Böylece meselenin önünü olduğu gibi arkasını da kavrayacak, bütünsel görüş açısı ile ele alınan mesele derinlik ve zenginlik kazanacaktır. Doğu resmi Batı perspektifine, yani mimari perspektife bilmediğinden değil, kendi bakış açısına uygun resme ait bir perspektif olmadığı için ilgi göstermemiştir.

Doğu, bakış açısına ve dünya görüşüne uygun olarak insanın, mekanın, zamanın başka bir biçimde meselelerin içine yerleştirilmesi için Batıdan farklı bir perspektif kullanılmıştır. Zenginlik ve derinlik,resmin yüzeyinde suni olarak değil, konunun kendisinde aranacaktır. Doğu resminde resim yapılan düz yüzey üzerinde ele alınan konuda bütünlüğün ve zenginliğin sağlanması için çeşitli teknikler kullanmıştır. Sözgelişi, değişik kadraj anlayışı, soyutluk, renklerin düz ve saf olarak sürülmesi, kenar çizgilerinin belirlenmesi gibi Doğu bakış açısına uygun tekniklerdir. Böylece istenen sonuca uygun resimler elde edilecektir. Sözgelişi, zaman resimde belli bir anı verecek biçimde kullanılmaz. Farklı durumlara ait değişik zamanlar, hem gece hem gündüz aynı resim içinde verilir. Aynı şekilde mekanın, olayların ve insanın resmedilmesinde de değişik kadrajlar değişik yönlerden görünüşleri verecek şekilde birarada resmedilir. Bu, konuyu daha geniş ve bütünsel olarak ele almayı sağlayacak,belli teknik uygulamalarla ele alınan konu, resim derinlik ve zenginlik kazanacaktır.

Doğu perspektif anlayışı resme belli avantajlar sağlamıştır. Ele aldığı konunun öngörünüşünü tespit etmek, saptamak değil, derinliği ile anlamak ve açıklamak mümkün olmuştur. Bu perspektif anlayışı Doğunun dünya tarihindeki rolü ve konumuna uygun bir perspektiftir. Zenginliğin yaratıcısı olarak Doğu, dünya ilişkileri içinde kendi arka planında Batının varlığını biliyor ve meselelerini anlayabilecek ve açıklayabilecek bir konumdadır. Resimde meselenin arka planını ve çeşitli düzeylerini birarada resmedebilme imkanı veren bir perspektif anlayışı geliştirmiştir. Osmanlı minyatürlerinde, bu bakış açısına göre aynı resimde kalenin dışını ve içini de görebilecektir. Çin resminde, Japon ıstamplarında da konu, bütünü görülecek biçimde tepeden, kuşbakışı görülecek biçimde resmedilmiştir.

Batı da kendi tarihsel gelişmesi içinde konumuna ve rolüne uygun olarak kendine ait belli bir perspektif geliştirmiştir. Batıya dönük, kendi ile sınırlı bu bakış açısı Batıya kendi bilincini ve kimliğini kazandıracaktır. Batı resim sanatı serüveni bu perspektifi mükemmelleştirme çabasıdır.

Bu perspektif öncelikle Antik Yunan'ın Doğu ile ilişkilerindeki yeri ve rolüne uygun olarak ortaya çıkar. Temelde bu çizgi üzerinde Batı resim serüveni bir bütünlük ve birlik sağlayacaktır. Yunanlılık Doğu ile ilişkileri organize eden ve zenginlik yaratan taraf değildir. Ancak Doğu ile ilişkileri kendisine zenginlik kazandırmıştır. Bu yüzden Yunanlılığın çabası

ve başarısı, Doğu ve Batı arasında belli ilişkileri yürütmek için kendi yerini korumak ve ilişkileri denetimi altına almaktır. Doğu ve Batı arasında kendisinin arka planı vardır. Yunanlılık ilişkileri yaratan taraf olmadığı için dünyayı kavrayacak bütüncül bir bakış açısı ortaya koyamayacak ancak meseleyi kendi açısından öngörünüşü ile kaydetmeye, korumaya dikkat edecektir. Tek yönlü, kendine dönük bu bakış açısı Batıya kimliğini kazandırmıştır. Bu nedenle Yunanlılığın bugün de Batının yaratıcısı olarak övülmesi boşuna değildir. Batı bu bakış açısını 19.yy.'a kadar kendisi için en uygun bakış açısı olarak görmüş ve mükemmelleştirmeye çalışmıştır.

Yunanlılık Doğu ile ilişkilerin denetimini ele geçirince, kendi sistemini de kendisi kuracaktır. Batı Rönesansta da bu bakış açısını aşamamıştır. Ancak 19.yy.'da Doğu ile ilişkileri denetlemesinin dışında üretim sorumluluğu da alınca Batı kendisini yenilemek durumunda kalacaktır.

Batı dünya ilişkileri içindeki konumu ve rolü itibariyle Doğu karşısında pasif bir durumdadır. Bu nedenle meseleleri çok yönlü görecek, anlayabilecek bir durumda değildir. Yüzeysel olarak gördüğü ile yetinmek zorundadır. Batı, Doğu karşısında konumu ve rolünü değiştirmeden, ilişkilerini değiştirmesi nedeniyle bu bakış açısını değiştirmeden, mükemmelleştirmeye ve zenginleştirmeye çalışmıştır. Ancak bu zenginleşme renklerde, anatomide görülecektir. Batı meseleyi anlamak, kavramak ve çözme yeteneğinde olmadığından meseleyi bütünlüğü ve çok yönlülüğü içinde kavramak yerine tek yönüyle, kendi açısından tespit etmekle yetinmiştir.

Batı Antik Yunanda ortaya çıkan bakış açısını Ortaçağda değişik koşullar altında bozarak kullanmış, Rönesansta tekrar bu bakış açısını keşfetmiştir. Batı Rönesans ile meselenin özünü görmese de, perspektifinin sınırlılığına rağmen dünyayı daha iyi tanıyacaktır. Rönesansta meselenin özünü kavrayacak yeni bir bakış açısı sözkonusu değildir. Meselelerin üzerinde daha dikkatli duracak, meselelerin özünü kavrayıp tartışmasa da dünyaya açılmış olması nedeni ile bakış açısı daha zenginleşecek, ayakları yere basacaktır. Batı resminin gerçekçiliği hakiki bir gerçekçilik değildir. Meselelerin görünüşünde kalan, sınırlı bir perspektif veya gerçekliktir. Batı resmine Rönesansta renk girecek, adele girecek ancak meseleleri kavrayacak, açıklayacak, bütünsel, çok yönlü bakış açısı sözkonusu olmayacaktır. Batının bakış açısını değiştirmesi Rönesanstan sonra üç yüz yıl almıştır.

Batı bakış açısı karşısında Batıdışı ilk toplumların yaptığı resmin bile Batı resmine üstünlüğü vardır. İlk toplumlarda ilişkiler çok basittir. Ancak bu ilişkilerin yaratıcısı kendileridir. Sınırlı ilişkiler içinde olayları anlayıp, açıklamaya müsait bir durumdadırlar. Bu sebeple çok yönlü perspektif kullanmışlardır. Diğer bir yönü de ilk toplumların bakış açısı ve tek düze dünya görüşleri Batıya oranla çok kestirmeden, bütünsel, basit ve açık seçik çözümler ortaya koymuştur. Bu nedenle resimlerinde ele aldıkları konuyu en basit

şekilde ifade edeceklerdir. Sözgelişi, Batı uygarlığından farklı bir uygarlık geliştiren toplumlarda en basit çizgilerle yüzün ifadesini verebileceklerdir. Kızılderili ve zenci heykellerinde birkaç çizgide pürüzlerinden ve ayrıntılardan ayıklanmış bir biçimde ele aldığı konuyu açık seçik ifade edeceklerdir. Batı bu tip bir çizimi ancak 19.yy.'da halledebilmiştir. Modigliani, Picasso gibi sanatçıların Doğu resminin yanında Batı dışı uygarlıkların sanatlarından yararlanmalarını bu görüş ile açıklayabiliriz.

Batı resmi tüm teknik zenginliğine rağmen sınırlı bir resimdir. 19.yy.'da dünya ilişkileri içinde rolü değiştiği zaman Batı da kendi bakış açısının sınırlılığının farkına vararak, geleneksel resim anlayışının dışına çıkarak meselelerin çok yönlü görünüşüne imkan veren Doğu bakış açısını almıştır. Ancak, Batı 19.yy.'da yeni bir bakış açısı geliştirmiş değildir. Doğu resmini taklit ederek, Doğu bakış açısını bozup kullanarak kendi geleneksel bakış açısının sınırları dışına çıkmak istemiştir.

Batı 19.yy.'da Doğu ile çok yönlü ilişkilere girecek Batının konumu değişmemesine rağmen koşullar değişince ilişkilerde de biçim değişikliği olacaktır. Batı 19.yy.'da Doğu ile ilişkilerini bireysel düzeyde ilişkiler olmaktan çıkararak dünya egemenliğine dönüştürecektir. Batı üstünlüğünün temeli Batı dışı toplumlardır. Batı zenginliğin aktarılması ve sürdürülmesi sorununu ilişkilerini sistemleştirerek, düzen niteliği kazandırarak çözecektir. Artık Batı yalnız Doğu ile ilişkilerde denetimin sağlanmasını değil, Doğu üretiminin sürdürülmesi ve yönetilmesini de kendi üstlenecektir. Batı 16.yy.'dan itibaren Amerika'nın keşfi ile kendi lehine geliştirdiği sürece rağmen bunun sonuçlarını ancak 19.yy.'da alacaktır. 19.yy.'da Batı, Doğu ile ilişkilerini artık kendisi yaratacaktır. Batı yerine denetim merkezini Doğu ülkelerinde kurarak farklı bir fonksiyon yerine getirecektir. Sözgelişi Roma döneminde denetim merkezi Mısır, yönetim merkezi ise Roma'da kurulurken 19.yy.'da denetimin yanında yönetim merkezi de Mısır'da kurulacaktır. Batı Doğu mekanizmasının işletilmesinde sorumluluk alınca kendi bakış açısının ve dünya görüşünün sınırlılığının farkına varacaktır. Böylece, Doğunun yönetimini üstlenince Doğu bakış açısını alması da mümkün olacaktır.

Batı 19. yy.da üretimin kendini sürekli kılarak Doğu üzerinde kendi egemenliğini de yeniden üretebilmiştir. Bu yüzden üretici egemenlik ilişkilerini yürütmek için kendini yenilemek zorunda kalacaktır. Batı Dünya egemenliğinin kaynağını hem Doğu üzerinde kurup hem de bu egemenlik ilişkisini kendisi üretmesi gerektiğinde (Hindistan çöktüğünde Hindistan'ı ayakta tutmak da Batının sorumluluğundadır) artık görüp saptamakla yetinemeyecek, meselenin yalnız dış görünüşünü değil arkasını da anlamak zorunda kalmıştır. Batı bunu kendi bakış açısı çerçevesi içinde çözmesi sözkonusu olmayınca Doğuya yönelecektir.

19.yy.'da Batı dünya egemenliğini ele geçirmiştir ve bundan kuşkusu yoktur. Artık kendi egemenliğini sürdürecek ve evrenselleştirecek, Doğuyu da kapsayan yeni bir dünya görüşü geliştirecektir. Bu dünyanın merkezi Batı olacaktır. Doğunun da bulunduğu bu dünyada yönetim ve egemenlik Batıda olduğu için Batı merkezci açıklamalar öne çıkmıştır. Batı egemenlik ilişkilerinin Doğuda başarı kazanması nedeniyle Doğu ve Batı arasında çatışma sürse de belli bir birlik ve kaynaşma görüntüsü verecektir.

Batı Doğuyu da kapsayacak biçimde kendi serüvenini evrenselleştirirken, dünya uygarlık ve sanat tarihini farklı bir uygarlık, gelişme çizgisi ile başlatacaktır. Doğuyu uygarlığın ilk aşaması olarak farklı bir uygarlık olarak tanımlayacaktır. Böylece ilk basamakta Doğu ile farklılığını koyarken ve dünya uygarlığı Doğu ile başlamasına rağmen Doğu uygarlığı güdük kalacak, ancak Batının gelişmeye açık olduğu söylenecektir. Böylece Batı bütün uygarlıklara ve gelişmelere sahip çıkarak insanlığın gelişmesinden kendini ve kendi serüvenini sorumlu tutacaktır. Doğuya ise Batının dışında farklı yapacak bir şey kalmayacak, Batının silik bir kopyası, takipçisi olmak düşecektir.

Dünya uygarlık ve sanat tarihi Batı ile sınırlanmıştır. Doğu Batı ile ancak Batı uygarlık çizgisinde bir ortaklık kuracaktır. (Veya Doğu ile ortaklık ancak uygarlık öncesinde kurulacaktır). Batı ilerlerken Doğu ilkel, geri kalacaktır. Batı ikinci basamak Yunan Roma uygarlığı ile Doğunun aşıldığını söyleyecektir. Gerçekte Doğu varlığını Yunan uygarlığına rağmen sürdürmüştür. Doğu uygarlıkları yeni nitelik değişikliklerine uğramışlardır. Nitekim Ortaçağda Batı karanlık devrini yaşarken Doğu en parlak devirlerinden birini yaşamıştır. Aşamalı Batı uygarlık tarihine rağmen Antik Yunana göre Ortaçağ ilerleme olmayınca, Batı kendi Ortaçağına bizi de ortak edecektir. Ancak yine Doğu uygarlıklarının ilerlemediği tezi öne sürülerek, Batıya kendinde bulunan bir üstünlük verilecektir. Rönesans Ortaçağa göre bir ilerleme olacak, gerçekte Batı Rönesansta da Antik Yunan bakış açısını uygulamaktan başka bir şey yapmamıştır. Batı aşamalı uygarlık çizgisini ancak 19. yy.daki dünya egemenliğine dayanarak evrenselleştirebilecektir.

Doğu Rönesanstan önce olduğu gibi Rönesanstan sonra da Osmanlı ile dünyadaki gelişmelerin içindedir. Osmanlı'nın egemenliğinde bulunan geleneksel Doğu ancak 19.yy.'ın sonlarına doğru Batının egemenliğine geçmiştir. Fas, Libya, Cezayir işgalleri bu dönemdedir. Yine Rusya'nın Doğudaki işgalleri de 18., 19. ve 20.yy.'da olmuştur. Bu nedenle Fransız Devriminden çok zaman sonra Batıda belli bir sonuç alınabilmiştir. Batı resminde tam değişme ancak bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu değişiklik Doğu üzerindeki kesin egemenliği ile aynı döneme rastlar.

Batı bakış açısını değiştirmesine rağmen kendi konumunu aşacak bir gelişmeyi sağlamış değildir. Batının konumunu aşacak değişme ancak Sosyalizmden bekleniyordu, bu da gerçekleşmemiştir. Batının dünya ile ilişkilerinde konumu değişmeden sadece ilişkileri değişmiştir. Bu nedenle toplumlar arası ilişki ve farklılaşmada

Batının kendi kimliğinden vazgeçmesi sözkonusu değildir. 13.yy. veya 16.yy. Fransız toplumu hem feodal toplum, hem Batı toplumudur. Günümüzde de Fransız toplumu hem kapitalist hem de Batı toplumu olma özelliğini sürdürür. Aynı şekilde Leonardo da Vinci de, Batı resmini aşmak isteyen Picasso da Batı resmi yapmışlardır. 19.yy.'da Batı bakış açısı zenginleşse de Batı bakış açısı olarak kalacaktır.

Batı 19.yy.'da meselenin özünü yakalamaya giriştiği zaman kendi üç boyutlu bakış açısı yetersiz kalmıştır. Picasso bu bakış açısının yetersiz olduğunu kanıtlayacak, resimlerinde değişik Doğu resim örneklerinden faydalanarak, Doğu bakış açısını bozarak kullanacaktır. Ancak yine de Batının meselelerin özünü kavrayıp, açıklayabildiği tartışılır bir konudur. Batı kendine ait yeni bir bakış açısı geliştirmeyecek, yapılan Doğu bakış açısını bozarak kullanmaktan başka bir şey olmayacaktır.

Batı geçmişte kendisinin yaratmadığı ve sorumlu olmadığı ilişkileri pasif bir biçimde denetleme çabası içinde olmuştur. Günümüzde artık Batı Doğu ile ilişkileri yalnız denetlemekle kalmıyor, ilişkilerin üretimini ve Doğuda üretimin sorumluluğunu kendisi üstlenmek zorunda kalmıştır. Bu bakış açısında belli zenginleşmelere neden olacaktır. Ancak üretici egemenlik ilişkileri içinde Batı kendi olarak kalmıştır. Doğu'dan alıntılara rağmen ortaya çıkan resim Batı resmidir. Geleneksel Doğu resmi ile Batı resmi arasında belli yakınlıklar olmasına rağmen yine Doğu resmine sempati ile bakılmayacaktır. Batı toplumu da Doğuda Batılı olarak daha çok tepki toplayacaktır.

Batının kendi serüvenini ve resim anlayışını evrenselleştirmesine rağmen ilkçağ, ortaçağ ve yeniçağ veya daha değişik aşamalı sanat serüvenine denk düşen Doğu resim anlayışları yoktur. Doğu resim anlayışı Batının kendi resim serüveninin dışında kendi bakış açısına uygun belli bir resmi geliştirmiştir. Ancak, yeni gelişmelere bağlı olarak, devlet-saray sanatı oluşarak belli ekoller geliştirilecektir. Doğu belli bir bakış açısını ve dünya görüşünü döneme uygun olarak geliştirmiştir. 19.yy.'da Batının Doğuya tahripkar etkisinin görüldüğü, diğer deyişle Batının Doğunun yönetim ve üretim sorumluluğunu üstlenmesinden sonra Doğu resim anlayışı bozulacak, canlılığını ve gelişmesini kaybedecektir.

Batının kendi lehine Doğunun denetimini üstlenmesinin yanında üretimi de üstlenmesinin Doğudaki sonuçları tahripkar olmuştur. Çin'de, Hindistan'da ilişkilerin yönetimini devralan Batı geçmişte dünyanın en zengin üretimine ve uygarlıklarına sahip bu ülkelere sonuçta çöküş ve fakirlik getirmiştir.

Batı 19.yy.'da dünya egemenliği sayesinde kendi görüşlerini evrenselleştirirken amacı bu egemenlik ilişkilerine Doğuyu da katmaktır. Batılılaşma Batı dışı toplumlar için hem çözüm hem de sorun olarak ortaya çıkacaktır.

Türk Resminde Batılılaşma Ne Anlam İfade Etmiştir?

Türk resminde Batılılaşma olayı 19.yy.'da ve devlet olarak Batılılaşma ile ortaya çıkmıştır. Resimde Batılılaşma, Batılılaşma yönünde ilk girişim olarak önem kazanır.

Osmanlı 19.yy.'da ve hatta 18.yy.'da Lale Devrinde gördüğümüz gibi dünyadaki gelişmelerin dışında değildir. Dünyadaki gelişmelere katılmış, ancak gelişmelere cevap verebilecek Doğu siyasetini kuramadığı için başarısız kalmıştır. Devlet kendi sorunlarının çözümü için Batılılaşmaya yönelmiştir. Batılılaşma devletin ilişkilerinde yeni bir yön olarak ortaya çıkacaktır. Osmanlı tecrübesine sahip toplum bu işe bulaşmamıştır. Bu nedenle Batılılaşma devlet siyaseti ve ilişkileri ile sınırlı kalmıştır.

Resimde Batılılaşma eğilimlerinin, Batılılaşma siyasetinin gereği ve destekçisi olarak belli bir tarihi gelişme sonucu ortaya çıktığını söylemek zordur. Resimde kesin bir Batılılaşmaya rağmen hem Batıcı devlet açısından, hem de halk açısından belli bir bakış açısı ve dünya görüşü geliştirmeleri sözkonusu değildir. Sonuç olarak resimde Batılılaşma eğilimleri gelişmemiş, güdük kalmıştır. Batıcı devlet açısından olduğı gibi halkta da belli bir sınırlılık sözkonusudur. Batılılaşma ile görüş açımızı zenginleştirmek, derinleştirmek bir yana, bakış açımız sınırlanmış, dünya görüşümüz kısırlaşmıştır. Bu kısırlaşma Batının dünya egemenlik ilişkileri ile ve bizde devletin Batı ile ilişkiler kurma çabasıyla açıklanabilir. Alternatif gösterilen Batılılaşma sorunlarımıza cevap olmamış, aksine alternatifsizlik egemen olmuştur.

Batılılaşma, Batı ile yeni ilişkiler kurma, Batıya yönelme ile sınırlı kalmıştır. Yeni bir bakış açısı ve görüşü temsil etme değil, Batı yandaşlığı ve işbirlikçiliği olarak ortaya çıkacaktır. Halka yönelik basit çabalara rağmen halkta da sınırlılık olacak, Batılılaşma görüntüde kalacaktır. Bu nedenle devletin Batılılaşması ile ortaya çıkan bu resim fotoğrafın yerini tutacak, görüntünün yüzeysel olarak tespit edilmesinin ötesine gidemeyecektir.

Batılılaşmaya rağmen, Batının doğru değerlendirilip, tespit edilmesi sözkonusu olmamıştır. Nitekim, Batı Doğu resim anlayışına yönelirken, biz Batının geri olarak bıraktığı resmi alacağız. Resimde Batılılaşma ile Batı bakış açısını yakalamış değiliz. Bu nedenle taklit veya kopye düzeyinde kalacağız. Batı dünya görüşüne yakınlaşmamız sözkonusu olmayacaktır. Bu yüzden sözkonusu dönemde Batıdaki gelişmeleri de izleyemeyeceğiz. Batıda olup biteni kavrayıp, açıklayamadığımız gibi, Batıdaki güncel tartışmalar da aktarılmamıştır. Dünya görüşü sözkonusu olmadan Batının atölyede yaptığı resmi önemli sayıp getireceğiz.

Resimde Batılılaşma, Batıdaki gelişmeleri izlemek sözkonusu olmadan levanten bir Batı zevki olarak ortaya çıkacaktır. Batı işbirlikçisi olmamıza rağmen Batı dünya görüşünü taşımıyoruz. Batılı olmayacağız, ancak Batıya yandaşlık yapacağız. Bu yüzden Batı bakış açısı çok sınırlı kalacaktır.

Resimde Batılılaşma dünya içindeki ilişkilerde konumumuzdan vazgeçip, meselelere Batı kalıpları ile eğildiğimizin ifadesidir. Batı seçimi değerlerini Batıya benzeme, hoş görünme çabası içinde sorunlarımızı gerçek boyutları ile anlamaktan, uzaklaşmaktan başka anlamı olmayacaktır. Bu açıdan Batı Doğu resmine yönelirken, bizde Batılılaşmanın alkışlanması elbet ilgi çekicidir.

Batı kendi görüşünü zenginleştirecek duruma geldiğinde, bizim konumumuz daha değişik bir bakış açısını almamızı engelleyecek, yüzeysel bir bakış açısında kalacağız. Batılılaşma ile Batı dünya egemenlik ilişkilerinde rolümüz sınırlı olduğu için meseleleri başka türlü görmemiz, farklı bakış açısıyla bakmamız mümkün olmamıştır. Bir yandan Batının bize verdiği rolle kendi görüşümüz ve bakış açımız sınırlanırken, diğer yandan biz de kendimizi sınırlayacağız. Meselelere tek yönlü yaklaşacağız. Yanıbaşımızda Lübnan'da veya Yemen'de ne olduğunu bilmeyeceğiz, konumumuz ve rolümüz görüşümüzü sınırladığı için merak da etmeyeceğiz.

Batılılaşmaya paralel olarak değişen Türk resmi, Batı serüvenine katılmamız Batı yandaşlığı açısından ilk örnektir. Yeni T.C. ile her yönüyle Batılılaşmaya soyunduğumuzda, resimdeki değişmeler Batılı yönde ilk örnek olduğu için önemli olacaktır. (Savaştan yeni çıkmış olmasına rağmen, fakir yeni devletin 1924 de yurt dışına gönderdiği yirmi iki kişilik öğrenci grubu içinde beş kişi resim öğretimi için gönderilmiştir). Resim teknik bir değişiklik değil, dünya görüşü ve uygarlık değişimi olarak ele alınacaktır. Daha sonra alfabenin değiştirilmesin de olduğu gibi yalnız harf değişikliği ile sınırlı bir hareket değil, Batıya ortaklığa koşulmamızı, Batı yandaşlığını belli edecektir. Yeni T.C. ile resimde olduğu gibi, Batı kaynak - model alınarak her konuda topyekün Batılılaşmadan bahsedilecektir. Bu konuda yazdığımız yazıdan başımızdaki şapkaya kadar sınır tanımayacağız.

Batılılaşma yönünde bütün çabalarımıza rağmen resimde Batının silik bir kopyesi olarak kalacağız. Dünya görüşünü almamız sözkonusu olmadığından Batılılaşma sebepsiz kalacaktır. Bütün bu tersliklerin çıkması, Batının evrensel değil, kendi kurduğu egemenlik ilişkilerinin evrensel çapta olmasından kaynaklanmıştır.

Batılılaşma, belli bir bakış açısı ve dünya görüşü yerine belli bir yaşam tarzı görüntüsü ve Batı değerleri yandaşlığını benimsediğimizin kanıtı olarak kalmıştır. Bu nedenle bu çabaya girenler yeni bir toplum, yeni bir resim veya dünya görüşü yaratmada öncü rolü alamamışlardır.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

BİBLİYOGRAFYA

Adıvar, Adnan, (1970):Osmanlı Türklerinde İlim, Remzi Kitabevi, İstanbul

Aksel, Malik, (1967) :Türklerde Dini Resimler-Yazı Resim, Elif Yayınevi. İstanbul.

Altuna, Sadun, (1970) :Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri, Hayat Kitapları, İstanbul.

Altuna, Sadun, (1970) :Büyük Ressamlar, Hayat Kitapları,İstanbul.

And, Metin, (1982) :Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.

And, Metin, (1987) :Turkish Miniature Painting,Dost Yay.İstanbul.

Arık, Rüçhan, (1976) :Batılılaşma Dönemi Türk Anadolu Tasvir Sanatı, T.İş Bankası Kültür Yay.168, Ankara.

Aristotelles, (1976) :Poetika, Çev:İ.Tunalı,Remzi Kit.İstanbul.

Arseven, C.E. (1970) :Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul.

Aslanapa,Oktay,(1969) :Türk ve İslam Sanatı, Yeni Lise Kitabları, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul.

Aslanapa,Oktay,(1984) :Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Atasoy,N., Çağman,F.,(1974) :Turkish Miniature Painting, İstanbul,

Atasoy, Nurhan, (1985):17. ve 18.yy.larda Avrupa Sanatı,İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul.

Aytaç, Çetin, (1981) :Sanat ve Uygarlık, Ankara.

Ayvazoğlu, B.,(1989) :İslam Estetiği ve İnsan, Çağ Yay.İstanbul.

Bedin, F., (1985) :Çin Sanatını Tanıyalım, Çev:E.Soley,İstanbul.

Benoist, Luc, (1975) :Resim Tarihi, Çev: Tanju Gökçöl, Gelişim Yayınları, İstanbul.

Berger, John, (1986) :Görme Biçimleri, Çev: Y. Salman.Metis Yayınları, İstanbul.

Berger, John, (1989) :Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Çev: Y. Salman, M.Gürsoy, Metis Yayınları,

Berk, Nurullah,(1972) :İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Akbank Yay. İstanbul.

Berk, Nurullah,(1981) :Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar (Başlangıçından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı), Tiglat Yay. İstanbul.

Berk, N., Özsezgin, K., (1983): Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, İş Bankası Yayınları, Ankara.

Birsel, Salah, (1967) :Fransız Resminde İzlenimcilik, Dost Yayınları, Ankara.

Boppe, A., (1911) :Les Peintre du Dix-Huitieme Siecle,Paris.

Boyar, A.Sami,(1934) :"Yeni Terbiyede Resmin Yararlılığı",Ülkü Dergisi. Ağustos.

Beyet, C., (1929) :Muhtasar Sanat Tarihi, C.2. Çev: Vahit, Devlet Matbaası, İstanbul.

Butckhart,Jacob,(1978):İtalya'da Rönesans Kültürü,Çev:B.S.Baykal. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Büyük Ressamlar,(1984), Kardeş Yayıncılık, İstanbul.

Cezar, Mustafa,(1971) :Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,İş Ban. Kültür Yay. İstanbul.

Cezar, Mustafa,(1987) :Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay. İstanbul

Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi

Conti, Flavio (1982) :Rönasans Sanatını Tanıyalım, Çev: Solmaz Turunç. İnkılap ve Aka, İstanbul.
Conti, Flavio (1982) :Eski Yunan Sanatını Tanıyalım, Çev:Solmaz Turunç, İnkılap ve Aka, İstanbul.
Cohran, Alex Smith, (1914) : A Catologue of Collection of Persian Manuscripts, incuding also some Turkish and Arabic, presented to the Metropolitan Museum of Art, New York.
Colledge, Malcolm, (1982):Roma Sanatını Tanıyalım, Çev: Solmaz Turunç, İnkılap ve Aka, İstanbul.
Dal, Esin, (1983) :"Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları", Sanat Tarihi Yıllığı,12. İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul.
Demirsar, V.B. (1989) :Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.
Esin, Emel, (1960) :Turkish Miniature Painting, Tokyo,
Edgü, Ferit, (1976) :"İslam Kaligrafisi ve Çağdaş Resim", Milliyet Sanat Dergisi, S.206. Kasım.
Edgü, Ferit, (1979) :"19.yy. Türk Primitifleri Sergisi" Milliyet Sanat Dergisi, S.303. Aralık.
Elibal, G., (1973) :Atatürk ve Resim Heykel, İş Ban. Kültür Yay. İstanbul.
Erdem, Mesut, (1959) :Sanat Tarihi, Lise 3.Sulhi Garan,İstanbul.
Erol, Turan, (1980) :19. YY. Türk Ressamları, (Başlangıçından Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi, C.1, 2.Bölüm).Tiglat Yay. İstanbul.
Ettinghausen,R.,(1965):Turkish Miniatures, Fontana Unesco Art Books, Milano
Eyüboğlu, B.R.,(1986) :Resme Başlarken, Bilgi Yayınevi. Ankara.
Galeria Nazionale dı Londra, 1-2, Codex, Milano, 1968.
Gaunt, William,(1971) :Five Centuries of Great Art, Encylopedia Britannica, V.20. London.
Germaner,S., İnankur, Z. (1989) :Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yay. İstanbul.
Gombrich, E.H.,(1986) :Sanatın Öyküsü, Çev.Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
Grabar, Oleg, (1988) :İslam sanatının Oluşumu, Çev: N. Yavuz, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.
Gradmann, Erwin,: Mınıatures Indıennes, Payot Lausanne,(Orbis Pictus, Volume 6). Hallwag Berne.
Güvemli,Zahir, (1982) :Sanat Tarihi, Varlık Yay. İstanbul.
Güvemli,Zahir, (1987) :Resim Sanatı ve Türk Resmi,Ak Yay.İstanbul.
Hachette, Bosch ve Bruegel Maddesi,Gelişim Yayınları,İstanbul.
Hauser, Arnold,(1984) :Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev: Y. Gölünü, Remzi Kitapevi, istanbul.
Hauser, Arnold,(1988) :"Rönesans Döneminde Sanatçının toplumsal Konumu", Çev: Ahmet Cemal, Gergedan, Mart, İstanbul.
Hourtıco, Louıs., Toprak, Burhan, (1958) :Sanat Şaheserleri, (Rönesanstan Bugüne Kadar), Güzel Sanatlar Akademisi Yay. İstanbul.
Huberman, Leo, (1982) :Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyılla, Çev. Murat Belge, Dost Kitabevi, Ankara.
Irmak, Sadi, (1962) :Leonardo da Vinci ve Rönesans, İkbal Kitabevi. İstanbul.

İpşiroğlu,M.Ş., Eyüpoğlu, S.,(1956) :Fatih Albümüne Bir Bakış, İ.Ü. Ed. Fak. Yay. İstanbul.
İpşiroğlu,M.Ş., Eyüpoğlu, S., (1972) :Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İ.Ü. Ed.Fak. Yay. İstanbul.
İpşiroğlu, M. ve N.(1979):Sanatta Devrim, Ada Yayınları,İstanbul.
İpşiroğlu, M.Ş.,(1983):Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Cem Yay. İstanbul.
İskender, Kemal,(1988):"Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği", Gergedan, No:19, Eylül.
Karamağaralı, Beyhan,(1984) :Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler,Kültür ve Turizm Bak.Yay.Ankara.
Köksal, Ahmet, (1975) :"Orta Öğretimde Resim Eğitimi", Milliyet Sanat Dergisi, Kasım. İstanbul.
Kuban, Doğan, (1976) :Sanat Tarihimizin Sorunları, Çağdaş Yay.
Kuban, Doğan, (1978) :Türkiye Sanatı Tarihi,Gerçek Yay.İstanbul.
Kuban, Doğan, (1982) :Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yay. İstanbul.
Kvet, Jan, (1964) :La Miniature Romane et Gothique en Tchecoslovaquie, Unesco,Le Grand Art en Edition de poche,Milano.
Lemıere, A., (1961) :Japanese Art(Relıgıous Art),Methuen,Paris.
Lesley, Parker, (1939):Early Christian, Byzantine and Romanesque Art, Detroit Institute of Arts.
Lise, Giorgio, (1986):Mısır Sanatını Tanıyalım, Çev:E. Soley, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
Lıpchıtz,J., (1954) :Modıglıanı,Harry N. Abrams,Inc.,New York.
Lynton, N., (1982) :Modern Sanatın Öyküsü, Çev: C. Çapan, S.Öziş, Remzi Kitabevi, istanbul.
Mandel, Gabriele, (1982) :İslam Sanatını Tanıyalım, İnkılap ve Aka, İstanbul.
Mansel, M., Aslanapa O.,(1979) :Sanat Tarihi, Yeni Lise Kitapları,Inkılap ve Aka, İstanbul.
Massıgnon, Louıs,(1962):"İslam Sanatları Felsefesi", Çev: Burhan Toprak, (Din ve Sanat),Varlık Yay.İstanbul.
Moscow İcons, 14th-17th Centuries, Engelina Smirnova, Aurora Art Publishers, Leningrad. 1989
Muller, J.E., (1972) :Modern Sanat, Çev: Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul.
Museo del Prado, Codex, Milano, 1968.
Museo D'Arte Dı Catalogna,Barcellona, Codex Milano, 1968.
Mülayim, Selçuk,(1983):Sanat Tarihi Metodu, A.S.Y., İstanbul.
Mülayim, Selçuk,(1989):Sanata Giriş, STAD Yay. İstanbul.
Öndeş, Osman, (1972) :İstanbul Aşığı Ressam Prezıosı, Milliyet Yayınları, İstanbul.
Özsezgin, Kaya,(1980):Sanat Üzerine Yazılar, Cumalı Sanat Galerisi Yay. İstanbul.
Özsezgin, Kaya,(1980) :1940'dan Sonra Türk Resmi, (Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi). Tiglat Yay. İstanbul.
Paul Cezanne, Landschaftsaquarelle, Woldemar Klein, Baden-Baden, Stuttgard, (1957)
Petrov, G., (1979) :Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, Çev:H.A. Aytuna, İnkılap ve Aka, İstanbul.
Renda, Günsel, (1977) :Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850),Hacettepe Üniversitesi Yay.Ank.

Renda, Günsel, (1980) :Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler, (Başlangıcından Günümüze Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi).Tiglat Yay.İst.
Russian Icons, From the 12th. to the 15th. Century, Fontana Unesco Art Books. Milano.
Russoli, Franco,(1962):Renaissance Painting, Weidenfeld and Nicolson, London.
Sedillot, Rene,(1983) :Dünya Ticaret Tarihi, Çev: E.N. Erendor, Cep Kitapları, İstanbul.
Sezer, Baykan,(1978) :"Türk Toplum Tarihi Üzerine Tartışmalar: Feodalizm", Toplum ve Bilim, S.4. Mart.
Sezer, Baykan, (1979) :Asya Tarihinde Su Boyu Ovaları ve Bozkır Uygarlıkları, İ.Ü.E.F. Yayınları,İstanbul.
Sezer, Baykan, (1981) :Toplum Farklılaşmaları ve Din Olayı, İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul.
Sezer, Baykan, (1985) :Sosyolojinin Ana Başlıkları, İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul.
Sezer, Baykan, (1988) :Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları, Sümer Kitabevi Yayınları, İstanbul.
Sezer, Baykan, (1990) :Doğu-Batı İlişkileri Açısından Batı Tarımı, İ.Ü.E.F. Yayınları. İstanbul.
Strzygowski,J,, Glück, H., ve Köprülü, F., Eski Türk Sanatı ve Avrupaya Etkisi,İş Bankası Yayınları, Ankara.
Sullivan, Michael, (1965): Chınese And Japanese Art,(The Book of Art, 9). Grolier, Milan.
Stechow, W., (1954) :Brugel, Harry N.Abrams,Inc., New York.
Stenico, Arturo,(1963):Roman and Etruscan Painting, Weidenfeld and Nicolson ltd. london.
Şahnamelerden Seçme Minyatürler,(1971),İş Bankası Kültür Yay.İst.
Tansuğ,Sezer, (1973) :Resim Kılavuzu, Milliyet Yay. İstanbul
Tansuğ,Sezer, (1983) :Karşıtı Aramak (Sanat Tarihi Yazıları), Arkeoloji ve Sanat Yay. İstanbul.
Tansuğ,Sezer, (1961) :Şenlikname Düzeni, (Türk Minyatüründe Gerçekçi Duyuş ve Gelişme),De Yay.İstanbul.
Tansuğ, Sezer, (1976) :Sanata Yaklaşım, Künmat Yay. İstanbul.
Tansuğ, Sezer. (1982) :Sanatın Görsel Dili, Urart Yay. İstanbul
Tansuğ, Sezer, (1986) :Çağdaş Türk Sanatı,Remzi Kitabevi,İstanbul.
Teber, Serol, (1985) :Picasso, De Yayınevi, İstanbul.
The Anatolian Cıvılısatıons,(Grek, Roman, Byzantine),Turkish Ministry of Culture and Tourism, 1983.
The Book Of Art (Origins of Western Art), Volume.1. (1965), Grolıer Inc. Milan.
The Museum of Oriental Art,Aurora Art Publishers,Leningrad.1988.
Tuna, Korkut, (1987) :Şehirlerin Ortaya Çıkış ve Yaygınlaşması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme, İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul.
Tunalı, İsmail,(1983) :Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul.
Turani, Adnan, (1983) :Dünya Sanat Tarihi, İş Ban.Yay. Ankara.
Turani, Adnan, (1984) :Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, İş Bankası Yay. Ankara.
Turani, Adnan, (1981) :Türk Resminde Soyut Eğilimler, (Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı), Tiglat Yay. İstanbul.

Toprak, Burhan,(1963) :Sanat Tarihi, C.3. Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları. İstanbul.
Toprak, Burhan,(1985) :Sanat Tarihi, İnkılap Kitabevi,İstanbul.
Touluse-Lautrec,(1966),abc,Fernand Hazan, Paris.
Wölfflin, H., (1985) :Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi.
Ülken, Hilmi Ziya, (1942) :Resim ve Cemiyet, İstanbul.
Ünver, Süheyl,(1958) :Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İ.Ü. Milli Kültür eserleri, İstanbul.
Ünver, Süheyl, (1973) :Sevakıb-ı Menakıb, Ogaanon, İstanbul.
Venturi, Lionello, (1988) :Hieronymus Bosch'dan Bruegel'e, Çev:S.G. Çakmak. Gergedan, Mart. İstanbul.
Yetik, Sami, (1940) :Ressamlarımız,C.1, Marifet Basımevi.İst.
Yetkin, S.K. (1976) :"Türk İslam Plastik sanatlarının Estetiği", Sanat Dünyamız, S.7. Mayıs.
Yetkin, S.K., (1984) :İslam Ülkelerinde Sanat,Cem Yay. İstanbul.
Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fraansa Seyahatnamesi,(1970), Sadeleştiren: Şevket Rado. Hayat Yayınları, İstanbul.

Bu bibliyografya hemen hepsi elimizde bulunan kitaplarla sınırlandırılmıştır. Tartışdığımız konuda belli çalışmalar hakkında bilgi vermek ve ayrıca konumuzu albümlerle izletmek amacı taşımaktadır, genişletmek mümkündür.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi